



UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

ÉCOLE DOCTORALE 481
SCIENCES SOCIALES ET HUMANITÉS
Laboratoire LLCAA

DOCTORAT HISPANOPHONE

Delphine SPYCHIGER

BORGES, LE POÈTE, OU LE MIROIR UNIVERSEL
DU MONDE

Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Christian MANSO

Présentée et soutenue publiquement le 3 juin 2014

Membres du jury :

Mme Beatriz ARACIL VARÓN, Professeur, Université d'Alicante

M. Christian BOIX, Professeur, Université de Pau

M. Gérard GÓMEZ, Professeur, Université de Provence

M. Christian MANSO, Professeur, Université de Pau

M. Daniel-Henri PAGEAUX, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Mme Dolores THION SORIANO-MOLLÁ, Professeur, Université de Pau



UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

ÉCOLE DOCTORALE 481
SCIENCES SOCIALES ET HUMANITÉS
Laboratoire LLCAA

DOCTORAT HISPANOPHONE

Delphine SPYCHIGER

BORGES, LE POÈTE, OU LE MIROIR UNIVERSEL
DU MONDE

Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Christian MANSO

Présentée et soutenue publiquement le 3 juin 2014

Membres du jury :

Mme Beatriz ARACIL VARÓN, Professeur, Université d'Alicante

M. Christian BOIX, Professeur, Université de Pau

M. Gérard GÓMEZ, Professeur, Université de Provence

M. Christian MANSO, Professeur, Université de Pau

M. Daniel-Henri PAGEAUX, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Mme Dolores THION SORIANO-MOLLÁ, Professeur, Université de Pau

Résumé de thèse :

L'étude que nous avons consacrée à la *Antología poética 1923-1977* permet de mettre en lumière l'art poétique de Jorge Luis Borges ainsi que d'observer attentivement la dimension spéculaire et la portée universelle de sa poésie. Elle condense, reflète, et nous fait appréhender l'essence du monde dans toute la gamme de ses infinies richesses ainsi que de ses insondables mystères qui hantent la réflexion métaphysique de l'humanité depuis des temps immémoriaux.

Nous dégageons, tout particulièrement, nombre de convergences des plus frappantes entre les principaux thèmes borgésiens et les thèses majeures du philosophe Arthur Schopenhauer. Borges emploie, à l'évidence, tout son génie, tout son art de la perplexité et de l'ironie, à façonner subtilement un miroir poétique de la pensée de ce grand maître qu'il vénère tant. Nous constatons, en effet, que la poésie borgésienne, non seulement nous fait prendre conscience de notre perpétuelle et irrémédiable condamnation aux illusions et aux représentations, mais encore tente de relever le défi du dépassement des illusions, d'un accès à un au-delà de la représentation.

Sous de multiples aspects kaléidoscopiques de l'Autre (un sablier, un jardin, une bibliothèque, un château, un rêve, la pensée humaine, l'individu, l'écriture, le temps...), c'est en réalité toujours le mythe de l'Eternel Retour du Labyrinthe qui revient sous sa plume. Comment ce mythe — à la fois personnel et impersonnel — que Borges a patiemment forgé, tout au long de sa vie, a-t-il pu connaître une remarquable diffusion planétaire et le conduire à être couronné par la gloire de son vivant ? Telle est l'ultime question à laquelle nous tâchons de répondre au terme de notre réflexion.

Mots-clés : Miroir – Labyrinthe – Eternel Retour – Illusion – Chaos/Cosmos – Temps – Mémoire/Oubli – Identité – l'Autre – Dieu – Mort – Causalité – Musique – Cécité – Rêve – Buenos Aires – *Gaucha/Compadrito* – Panthéisme – Mise en abyme

* * *

The study that we dedicated to the *Antología Poética 1923-1977* allows to bring out the poetical art of Jorge Luis Borges as well as to observe in a careful way the specular dimension and the universal scope of his poetry. It condenses, reflects and enables us to apprehend the essence of the world in the whole range of infinite riches, as well as the unfathomable mysteries which have haunted the metaphysical reflexion of humanity from time immemorial.

We bring out, in particular, a fair number of the most striking convergences between the main themes of Borges the poet and the major thesis of Arthur Schopenhauer the philosopher. It is obvious that Borges uses all his genius, all his art of perplexity and irony to shape, in a subtle way, a poetical mirror of the thinking of this great master that he venerates so much. Not only do we notice that the poetry of Borges enables us to be aware of our perpetual and irreparable condemnation to illusions and representations, but it also tries to take up the challenge of surpassing the illusions, of an access to the beyond of representation.

Under numerous kaleidoscopic aspects of the Other (a sandglass, a garden, a library, a castle, a dream, the human thought, the individual, writing, time...), in fact it is always the myth of the Eternal Return of the Labyrinth which comes back under his pen. How can this myth – both personal and impersonal – (patiently forged by Borges all along his life) have met such a remarkable worldwide diffusion and have led him to be crowned by glory in his lifetime? This is the final question we will try to carry through.

Keywords : Mirror – Labyrinth – Eternal Return – Illusion – Chaos/Cosmos – Time – Memory/Forgetfulness – Identity – the Other – God – Death – Causality – Music – Blindness – Dream – Buenos Aires – *Gaucha/Compadrito* – Pantheism – *Mise en abyme* (Mirror abyss)

Remerciements

Je tiens à adresser une profonde gratitude à :

- Monsieur Christian MANSO, mon directeur de thèse, pour sa gentillesse, sa générosité, son ouverture d'esprit, son constant dynamisme, la perspicacité de ses commentaires, la minutie de ses relectures, ainsi que pour ses judicieux conseils et ses multiples encouragements. Je lui suis très reconnaissante de la confiance qu'il m'a toujours témoignée.

- Mesdames et Messieurs les Professeurs, Beatriz ARACIL VARÓN, Christian BOIX, Gérard GÓMEZ, Daniel-Henri PAGEAUX et Dolores THION SORIANO-MOLLÁ, pour avoir eu l'amabilité d'accepter d'être membres du jury et de me faire l'honneur de juger ma thèse.

- l'ensemble de tous les enseignants-chercheurs de l'UPPA que j'ai eu durant mon cursus universitaire. Je tiens, tout particulièrement, à adresser un très sincère remerciement à Mme Dolores THION SORIANO-MOLLÁ, Professeur à l'Université de Pau, pour son grand dynamisme, sa gentillesse à m'avoir conviée aux nombreuses manifestations scientifiques qu'elle a organisées et pour son entier dévouement à la réussite de ses élèves.

- M. Pierre CAMBOT, Professeur à l'Université de Pau, pour son renfort providentiel à m'avoir aidée à traiter à un moment crucial et critique des dossiers territoriaux devenus épineux, tenaces et multiples que j'ai dû gérer sans relâche depuis 2011. M'ayant permis de terminer ma thèse dans une meilleure sérénité, je souhaite lui adresser l'expression de mes plus vifs remerciements pour tout son soutien, son implication et son efficacité à mes côtés, ainsi que pour l'aboutissement de nos démarches.

- M. Bernard ROMEO, mon professeur d'anglais du Collège Tristan Derème, pour toute la gentillesse et l'efficacité avec laquelle il m'a prodigué une aide déterminante.

- Mme Chantal LAUDREL, ma professeur d'espagnol de Terminale du Lycée Jules Supervielle, pour son extrême gentillesse et pour m'avoir transmis le goût de l'effort intellectuel ainsi que de précieuses méthodes d'analyse littéraire.

- M. Pierre-Louis GIANNERINI, mon professeur d'histoire et de géographie du Collège Tristan Derème, historien et conférencier très dynamique – qui soulève toujours autant mon admiration –, pour m'avoir transmis le goût de la recherche et à qui je dois, d'ailleurs, mon tout premier véritable travail de recherche sur l'art roman dans le cadre de la Classe Patrimoine Béarn-Aragon.

- mes chers parents, pour tout leur amour et leur soutien inconditionnel et dévoué. Je remercie du fond du cœur ma mère et mon grand-père maternel, Félix CAVERO-LAGRAVA, pour m'avoir transmis dès ma plus tendre enfance l'amour de l'espagnol. Et je témoigne toute ma gratitude à mon oncle, Gérard CAVERO-LAGRAVA, pour m'avoir invitée à le rejoindre dans ses démarches d'obtention de la double nationalité espagnole et donc grâce à qui j'ai pu récupérer la nationalité espagnole de ma mère à sa naissance, ce qui m'a procuré une immense joie en même temps que transportée dans un élan encore plus enthousiaste pour mener à bien ma thèse.

- ma famille, mon précieux entourage (et tout particulièrement, Maria Cecilia BISQUER-ANGE, Françoise TOMAS, Annie et Michel BESCOS, Gérard et Marie-Reine CAVERO-LAGRAVA, Marie-José et Daniel BRETTE, Jean et Jeanine BADIE, Lydie et Benoît ANTONI, Dominique BORDENAVE, Marciana et Jean-Marie PIEDRAFITA – et Anaïs, leur fille –, Maïté et Michel ARHEX – et Sophie, leur fille –, Bernard MARTIN, Jérôme SAMMARRO, Jacques BERGÈS, Olivier LARRALDE, Pascal BERNAT, Eliane LAXAGUE), ainsi que tous mes amis, pour les raisons qu'ils savent.

Sommaire

INTRODUCTION.....	8
<u>Première partie :</u>	
Présentation générale de la <i>Antología poética 1923-1977</i> ..	16
I- COMPOSITION : UN RECUEIL DE RECUEILS	17
II- ANALYSE DU PROLOGUE	23
<u>Deuxième partie :</u>	
Une poésie-miroir de l'étrangeté du monde	42
I- UNE POÉSIE DE L'ABÎME ET DU VERTIGE	43
A- Une poésie démystificatrice : le perpétuel aveuglement.....	43
B- La poésie borgésienne comme quête du dépassement des illusions.....	204
II- LA DIALECTIQUE DE L'AUTRE ET DU MÊME	334
A- La fascination pour l'impersonnel.....	334
B- Une poésie-miroir hypertextuel.....	353
<u>Troisième partie :</u>	
La poésie borgésienne : un chant à l'universalité	361
I- L'ÉVOLUTION DU STYLE BORGÉSIEN	362
A- De la quête ultraïste de jeunesse à un retour au classicisme	362
B- Borges : un poète de génie.....	398
II- UN COSMOPOLITISME PROTÉIFORME.....	419
A- Borges : un homme cosmopolite.....	419
B- Une œuvre poétique cosmopolite	433
C- D'une poésie aspirant à l'universalité à l'universalité de sa diffusion.....	571
CONCLUSION.....	624
Annexes	629
Bibliographie	817
Table des matières.....	856

***À mes très chers parents,
Rosy et Jean-Michel***

« y en los rostros queridos. Uno falta. »

(J. L. B., « Heráclito »)

~ INTRODUCTION ~

A

u commencement et, à la fin, fut la poésie.

L'écrivain argentin, Jorge Luis Borges, ressentit dès sa plus tendre enfance une impérieuse et irrésistible vocation qui le pressa d'entretenir un intime commerce avec les muses. C'est ainsi qu'il amorça et termina sa carrière littéraire par l'écriture de poèmes. Intitulé *Fervor de Buenos Aires* (1923), son premier recueil constitue la matrice et le principe moteur de l'ensemble de son œuvre qu'elle se présente en vers ou en prose. A tel point qu'il n'eut de cesse de soutenir qu'au fil du temps, il s'attacha à réécrire ce même livre¹, ce que nous ne manquerons pas d'aborder au cours de notre réflexion.

Au moyen d'une analyse de la *Antología poética 1923-1977*², ouvrage élaboré par Borges lui-même, notre ouvrage propose une découverte, une approche, et une réflexion sur semblable florilège poétique. Il importe de préciser, dès à présent, que cette étude vise à s'inscrire dans le respect de l'esprit hédoniste borgésien de la « jouissance » du texte. Nous reviendrons sur cet aspect du texte lors de la découverte du « Prólogo » de l'anthologie. Ainsi notre étude s'attachera-t-elle à appréhender, à goûter autant qu'il est possible, l'art poétique de Borges ainsi qu'à observer minutieusement la dimension spéculaire et la portée universelle de cette poésie qui condense, reflète, le monde sous son aspect le plus étrange et le plus intensément riche (« la riqueza infatigable del mundo »³).

¹ Ainsi, dans son *Essai d'autobiographie*, Borges souligne-t-il que *Fervor de Buenos Aires* préfigurait toute sa production à venir : « Je sens que tout ce que j'ai écrit 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. » (in *An autobiographical essay* (titre original), traduit de l'anglais par Michel Seymour Tripier, paru à la suite du *Livre de préfaces, Prólogos con un prólogo de prólogos* (titre original), traduit de l'espagnol par Françoise Rosset, Paris, Gallimard, 1980, p. 295).

Son prologue de 1969 à *Fervor de Buenos Aires* débute par une révélation analogue, accompagnée du témoignage de sa vénération à l'égard de Schopenhauer, de Stevenson et de Whitman : « *No he reescrito el libro. He mitigado sus excesos barrocos, he limado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades y, en el decurso de esta labor a veces grata y otras veces incómoda, he sentido que aquel muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente — ¿ qué significa esencialmente ? — el señor que ahora se resigna o corrige. Somos el mismo ; los dos descreemos del fracaso y del éxito, de las escuelas literarias y de sus dogmas ; los dos somos devotos de Schopenhauer, de Stevenson y de Whitman. Para mí, Fervor de Buenos Aires prefigura todo lo que haría después.* » (J. L. Borges, « Prólogo », *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, 18 de agosto de 1969, in *Jorge Luis Borges. Poesía completa*, Barcelona, Editorial Lumen, mayo de 2011, p. 15).

² J. L. Borges, *Antología poética 1923-1977*, (publicado originalmente en 1981), Madrid, Alianza Editorial, 1999, pour la présente édition qui nous sert de référence.

³ J. L. Borges, *El tamaño de mi esperanza*, (publicado originalmente en 1926), Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 30.

Lors de ses *Entretiens sur la poésie et la littérature*, Borges a clairement manifesté que la poésie ne s'explique pas. Elle est plutôt quelque chose qui repose, avant tout, sur la propre sensorialité de son récepteur :

BORGES : [...] Ou vous sentez passer la poésie, ou elle ne passe pas — ça ne peut pas s'expliquer. En l'expliquant, vous la faites disparaître.¹

Cependant, Borges n'est pas catégoriquement défavorable à l'approche du texte poétique, que seul peut éventuellement promouvoir le plaisir. Cet exercice lui semble, néanmoins, vain :

BORGES : [...] Je ne pense pas que la poésie puisse s'analyser ou s'expliquer. On la détruit en l'expliquant. Je crois ce que Whistler a dit un jour. Il parlait de l'art, des influences, des problèmes politiques, de la généalogie, et caetera, et il a dit ces mots admirables : « L'art advient. » C'est-à-dire que l'art est un miracle, mais heureusement pour nous, un miracle très courant. L'art advient. Il advient tout le temps des belles choses. C'est sans doute cela que voulait dire Angelus Silesius : « Die Rose ist ohne warum. » Ce qui pourrait se traduire par : « The rose has no why » [« La rose est sans pourquoi »]. Ça ne rend rien en anglais ; le vers est allemand. En espagnol, c'est possible : « La rosa es sin por qué. » L'idée que l'art ne doit pas être analysé et ne peut pas être analysé. Mais évidemment, l'analyse aussi est un plaisir. Pourquoi nous refuser ce plaisir ? A mon avis, c'est un plaisir de chercher l'explication, même si on ne la trouve pas. [...] »²

Semblable plaisir, sur lequel il croit nécessaire de revenir, ranime à coup sûr la discussion, en souligne toute la densité :

BORGES : [...] la poésie ne peut pas s'expliquer. Selon le même critère, l'art advient.

SOBEJANO : Oui.

BORGES : Je répète ce que disait Whistler : « L'art advient. » L'art advient et ne peut être expliqué. Mais nous prenons tant de plaisir à l'expliquer. C'est un passe-temps inoffensif, l'analyse de la littérature, pourquoi pas ?³

Dans les deux passages précédemment cités, Borges se plaît à évoquer la conception du peintre impressionniste américain Whistler (1834-1903), selon laquelle « l'art advient », afin de la transposer, avec perspicacité, dans le domaine de la création poétique, et soutenir que « la poésie se produit ». Dans un esprit analogue, dans *L'art de la poésie*, Borges effectue la comparaison suivante : « [...] Whistler avait déclaré alors : “L'art ? Cela advient.” C'est dire qu'il y a une part de mystère dans l'art. Je voudrais donner un sens différent au mot de Whistler. Je dirai : *L'art advient chaque fois que nous lisons un*

¹ J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, Paris, Gallimard, 1990, pour la traduction et l'édition en langue française, p. 47.

² *Ibid.*, pp. 19-20.

³ *Ibid.*, p. 55.

poème »¹. Autrement dit, de même qu'en peinture Whistler défend l'idée que la signification d'un tableau varie selon la personne qui le contemple mais aussi suivant la manière, le point de vue, dont on le regarde, Borges s'accorde avec Whistler pour donner à entendre que le sens des mots n'est pas prédéterminé mais qu'il advient. Les mots se produisent ainsi à tout moment, revêtent une signification qui leur est propre. Indépendante de la volonté de l'auteur, elle est en perpétuel devenir, en constant renouvellement, comme l'image héraclitéenne de l'eau incessamment changeante du fleuve (« qui coule sans cesse ») ou la vision d'une plante qui ne cesse de croître :

BORGES : Je crois que lorsque la poésie se produit, elle peut se produire dans n'importe quelle langue, autant que je le sache. **La poésie se produit tout le temps.** La poésie c'est quelque chose qui perdure — qui continue, **qui coule sans cesse.**²

[...]

QUESTION DANS LA SALLE : J'ai du mal à comprendre une remarque que vous avez faite un jour, et que j'ai lue récemment. J'espère que je ne déforme pas ce que vous avez écrit. Mais, d'après ce que j'ai compris, vous avez dit que lorsque vous écrivez, les mots dont vous vous servez ne sont plus ceux de Borges. **Qu'ils appartiennent à la langue espagnole ou à la tradition.**

BORGES : Oui, si je réussis...

QUESTION : Avez-vous dit cela et que vouliez-vous dire ?

BORGES : Ce que je veux dire, c'est que les mots que j'écris ne sont pas ma propriété personnelle. **Ils se produisent**, c'est tout, et ensuite **ils continuent**, ils vivent de leur **vie propre**. Un livre a sa vie à lui, sa destinée à lui. Peut-être un paradis ou un enfer à lui, est-ce que je sais ! Voilà ce que j'ai voulu dire.³

[...]

BORGES : Je suppose qu'**un livre a un sens différent pour chaque lecteur. Il change sans cesse.** Il pousse comme une plante, comme une végétation sauvage. Il n'arrête pas de pousser, et d'évoluer au fil du temps.⁴

Une fois sa création achevée, un livre continue sa « vie propre », en se trouvant constamment enrichi par les diverses et infinies lectures qui en sont faites : « Le temps des œuvres n'est pas le temps fini de l'écriture, mais le temps infini de la lecture. »⁵. Selon Borges, « [...] ce qui est important, c'est l'effet de la poésie, c'est-à-dire un poème écrit ne signifie rien. Un poème dans un livre fermé ne signifie rien du tout. Je crois que le poème existe quand l'expérience esthétique existe, c'est-à-dire que le poème est créé chaque fois qu'on le lit ou qu'on le relit et, sans doute, quand l'on change ; je pense à Héraclite et à son fleuve. Chaque fois que l'on lit un poème il y a une légère différence. Et ce qui est

¹ J. L. Borges, *L'art de poésie*, (Titre original : *This craft of verse*), Paris, Gallimard, 2002, pour la préface et la traduction française, p. 12. Cet ouvrage recueille la série de conférences que Borges dispensa à l'Université de Harvard, en 1967.

² J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges, Op. Cit.*, p. 38. (C'est nous qui surlignons.)

³ *Ibid.*, p. 45. (C'est nous qui surlignons.)

⁴ *Ibid.*, p. 46. (C'est nous qui surlignons.)

⁵ G. Gennep, « La littérature selon Borges », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne* (1964), textes réunis et présentés par Dominique de Roux et Jean de Milleret, avec le concours de Michel Beaujour, Damian Bayon, Jean Le Gall-Trocmé, Georges Londex et César Magrini, Paris, Édition de L'Herne, 1999, p. 327.

important c'est cette émotion esthétique, non pas le poème lui-même, puisque les mots changent graduellement de sens. »¹. A cet égard, l'assertion qui suit de Gérard Genette est assurément éclairante : « Un livre n'est pas un sens tout fait, une révélation que nous avons à subir : c'est une réserve de formes qui attendent leur sens, c'est "l'imminence d'une révélation qui ne se produit pas" [in *Enquêtes* de Borges], et que chacun doit produire pour lui-même. Ainsi Borges redit, ou dit, à sa manière, que la poésie est faite par tous, non par un. »². Ainsi ce commentaire suggère-t-il que la signification d'un texte n'est pas fixée d'avance mais requiert un effort et une implication personnelle, comme le souligne fort justement, d'ailleurs, Guillermo Sucre : « [...] la obra está siempre abierta a continuas recreaciones en las que participa, por supuesto, el lector »³. C'est dire combien la lecture est, pour Borges, une activité hautement créatrice et non point éternellement figée. Borges se reconnaît et veut qu'on le reconnaisse, avant tout, comme « un excellent lecteur » : « Que otros se jacten de los libros que les ha sido dado escribir ; yo me jacto de aquellos que me fue dado leer, *dije alguna vez. No sé si soy un buen escritor ; creo ser un excelente lector o, en todo caso, un sensible y agradecido lector.* »⁴. Dans l'apostrophe à l'éventuel lecteur qui fait suite à son prologue de *Fervor de Buenos Aires*, il laisse entendre, en posant l'équivalence de toutes les subjectivités, la réciprocité entre le rôle d'écrivain et celui du lecteur⁵ : « *Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada poco difieren ; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor.* »⁶. Opérant, ce faisant, un véritable renversement de valeurs qui vient subvertir la traditionnelle hiérarchie admise entre l'auteur et le lecteur, il a l'audace de considérer le lecteur comme un être infiniment supérieur à l'auteur :

¹ *Jorge Luis Borges*, DVD 1, 3^{ème} partie, entretien en français avec Jean-José Marchand, réalisé par Suzanne Bujot à Buenos Aires en 1972, Paris, Éditions Montparnasse, La Collection des Archives du XX^e siècle, 2013.

² G. Genette, « L'utopie littéraire », in *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 132.

³ G. Sucre, *Borges el poeta*, Venezuela, Monte Avila Editores, 1968, p. 19.

⁴ J. L. Borges, « Prólogo », in *Biblioteca personal*, (publicado originalmente en 1988), Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 7-8 (en italique dans le texte).

⁵ « [...] toute lecture est une écriture », souligne Rémi Le Marc'hadour qui observe à ce sujet : « C'est ainsi que Borges se promène du statut d'auteur à celui de lecteur et souvent annule la distinction par une notion intermédiaire implicite, que formulera d'ailleurs plus amplement la "nouvelle critique" dans le terme de "scripteur". Le lecteur est celui qui "écrit" (ou "réécrit") la nouvelle ; il devient donc ainsi "auteur". L'identité qui, au départ, reposait fondamentalement sur la différenciation se résout en identification. » (Rémi Le Marc'hadour, *Identité et individuation dans l'œuvre de Jorge Luis Borges*, thèse de doctorat, sous la direction de Monsieur le Professeur Albert Bensoussan, Université de Haute-Bretagne – Rennes 2, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2004, p. 402).

⁶ J. L. Borges, « A quien leyere », recueil *Fervor de Buenos Aires*, in *Obra poética, I (1923-1929)*, (publicado originalmente en *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1977), Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 17 (en italique dans le texte).

En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector. A veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores. [...]

Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir : más resignada, más civil, más intelectual.¹

Borges affirme même ressentir un bonheur plus grand à lire qu'à écrire parce que le lecteur ne connaît pas l'anxiété, l'angoisse de celui qu'anime la volonté de réaliser la meilleure production possible ; lui, « n'est en quête que de joie » :

J'ai ressenti de la joie en mille occasions — en nageant, en écrivant, en regardant le soleil se lever ou se coucher, en tombant amoureux et ainsi de suite. Mais, dans une certaine mesure, le fait central de ma vie a été l'existence des mots et la possibilité de tisser ces mots en poèmes. Et j'ai été d'abord un lecteur. 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.²

Le lecteur, l'auditeur, tout comme le critique, sont, par conséquent, amenés à faire appel à leur imagination. D'où une multiplicité d'interprétations possibles³ qui viennent enrichir l'œuvre : « [...] je crois qu'un écrivain doit se laisser enrichir par ses lecteurs et par ses critiques et que c'est peut-être la fonction du critique que d'enrichir l'œuvre qu'il étudie. »⁴, souligne l'écrivain. En outre, l'on peut tout à fait partager le point de vue de la voix poétique du poème « Junio 1968 », qui ouvre une parenthèse au sein de laquelle elle établit un parallèle entre l'art de la critique et la rigueur qu'impose le rangement ordonné des bibliothèques. Elle donne à entendre que la critique littéraire est un art qui demande une réflexion silencieuse et empreinte de modestie :

v. 16 (Ordenar bibliotecas es ejercer,
v. 17 de un modo silencioso y modesto,
v. 18 el arte de la crítica.)⁵

(Ordonner des bibliothèques c'est exercer,
d'une façon silencieuse et modeste,
l'art de la critique.)⁶

Borges soutient le rôle nécessaire de l'imagination, idée à laquelle adhère Schopenhauer, son philosophe préféré : « Arturo Schopenhauer ha escrito que la poesía es

¹ J. L. Borges, « Prólogo a la primera edición », in *Historia universal de la infamia*, (publicado originalmente en 1935), Madrid, Alianza Editorial, 2004, pp. 7-8 (en italique dans le texte).

² J. L. Borges, conférence « Le credo d'un poète », in *L'art de poésie*, *Op. Cit.*, p. 95.

³ Saúl Yurkievich indique, à ce propos, fort justement, que « [...] Borges no puede ser un poeta unívoco. Siempre hay en él un margen de significación inasible, de sugestión indeterminada, de polisemia que permite interpretaciones múltiples » (« Borges, poeta circular », in *Expliquémonos a Borges como poeta*, compilation y prólogo de Ángel Flores, (1984 para la primera edición), México, Siglo XXI Editores, 1998 para la presente y segunda edición, p. 74).

⁴ *Jorge Luis Borges*, DVD 1, 3^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*

⁵ J. L. Borges, « Junio 1968 », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 101.

⁶ Hormis une mention particulière de notre part, nous empruntons les traductions à l'édition Gallimard dans la collection de La Pléiade.

el arte de poner en juego la imaginación, mediante palabras »¹, indique-t-il. Schopenhauer souligne que, dans la poésie, « la description intuitive se complète par l'imagination du lecteur »² ou encore, dans le passage suivant, il soutient que :

Les Idées sont, par essence, intuitives ; si donc, dans la poésie, on n'exprime directement par des mots que des concepts abstraits, il n'en est pas moins évident que le but est de faire voir à l'auditeur, au moyen des signes représentatifs de ces concepts, les Idées de la vie. Et cela n'est possible que si cet auditeur prête au poète le concours de **sa propre imagination**.³

Dans un premier temps, nous nous attacherons à présenter, de façon générale, l'ouvrage *Antología poética 1923-1977* et à fixer notre attention sur le prologue qui précède les poèmes. Nous consacrerons la suite de notre réflexion à montrer comment la poésie borgésienne constitue un miroir de l'étrangeté du monde, et plus précisément, le miroir poétique de la pensée schopenhauerienne⁴, eu égard au fait que Borges se déclara être « lector apasionado de Schopenhauer »⁵. En effet, dans l'épilogue de *Obra poética, 2*, il affirma que « [...] pocas cosas me han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra. »⁶. De plus, dans le prologue de *Artificios*⁷, figure en tête le nom de Schopenhauer parmi l'énumération d'écrivains que Borges indique continuellement relire : « Schopenhauer, De Quincey, Stevenson, Mauthner, Shaw, Chesterton, Léon Bloy, forman el censo heterogéneo de los

¹ J. L. Borges, *El idioma de los argentinos*, (publicado originalmente en 1928), Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 64.

Remarquons que l'on retrouve la même référence à la définition schopenhauerienne dans un autre essai de jeunesse de Borges : « [...] la poesía — arte manifiestamente verbal, arte de poner en juego la imaginación por medio de palabras, según Arturo Schopenhauer la definió — [...] » (in *El tamaño de mi esperanza*, *Op. Cit.*, p. 54).

² Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Édition Quadrige / P.U.F., 1966, p. 293.

³ *Ibid.*, p. 311. (C'est nous qui surlignons.)

⁴ L'influence qu'exerça Schopenhauer sur les écrits borgésiens n'est pas des moindres et, à ce propos, Eugenio Trías ne manque pas de souligner :

Personajes como Thomas Mann, Borges o Pío Baroja fueron grandes asiduos de esta filosofía de la voluntad, en la que se despliega un dualismo de gran estilo, según el propio título de la obra consigna [*El mundo como voluntad y representación*], en continuidad confesada con los más insignes dualismos del pasado, el de Platón y el de Kant ; y sobre todo bajo el resguardo de la doctrina esotérica de los *Upanishad*, y de las primeras elaboraciones del budismo, al que tuvo acceso este filósofo a través de las célebres traducciones precursoras de Anquetil-Duperron. (E. Trías, « El mundo como voluntad y representación », in *El Cultural*, Madrid, 29 de abril de 2004).

⁵ J. L. Borges, « El Biathanatos », in *Otras inquisiciones*, (publicado originalmente en 1952), Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 147.

⁶ J. L. Borges, « Epílogo », in *Obra poética, 2 (1960-1972)*, (publicado originalmente en *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1977), Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 68.

⁷ *Artificios* est le titre du second recueil de contes (1944) qui vint s'ajouter au premier recueil éponyme *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941). En dépit de la réserve émise par Borges, l'ensemble des deux recueils fut intitulé par l'éditeur, probablement sous l'influence de Roger Caillois, *Ficciones*.

autores que continuamente releo »¹. Enfin lors des multiples entretiens qu'il accorda, il fit entendre fréquemment son engouement, sa vénération, pour l'œuvre majeure de Schopenhauer. Durant ses *Entretiens sur la poésie et la littérature*, il affirma, à son égard² :

BORGES : J'ai dit qu'il a vraiment déchiffré l'énigme du monde, n'est-ce pas ? Eh bien, je crois que c'est exact. Du moins, quand je pense à la philosophie, pour moi, **le philosophe, c'est Schopenhauer**. Bien que je doive évidemment beaucoup à Berkeley, à Bradley, à Hume, à Mauthner, etc., je continue de penser que **le philosophe c'est Schopenhauer**. J'ai appris l'allemand seul pour lire Schopenhauer, et je l'ai lu en anglais, *The World as Will and Idea [Le Monde comme volonté et comme représentation]*, mais *idea* ne convient pas, n'est-ce pas. *Die Welt as Will und Forstellung*, c'est bien ça ? C'est mieux en espagnol, hein ? *El mundo como voluntad y representación. Representación* correspond à *Forstellung* mais pas *idea* — je ne vois pas pourquoi *Forstellung* a été traduit par *idea*. Mais je continue à lire Schopenhauer et à réfléchir. Évidemment, je ne sais pas si le monde peut être expliqué ou exprimé avec des mots. Peut-être pas. Mais, en tout cas, je crois qu'il a réussi, lui et pas les autres. Je dois tant à Schopenhauer. [...] Je m'en tiens à cette déclaration où je dis que c'est peut-être Schopenhauer qui a dressé la meilleure carte de l'univers qui ait jamais été conçue.³

Ainsi nous sera-t-il loisible de découvrir de frappantes similitudes entre nombre de thèmes borgésiens et les principales thèses de Schopenhauer, comme si Borges employait, tout particulièrement, son art de la perplexité et de l'ironie à converger avec la pensée de ce grand maître, « Schopenhauer, / que acaso descifró el universo »⁴. C'est assurément par la médiation du philosophe qu'il replongera dans les méditations métaphysiques concernant notamment l'impossibilité de connaître le Monde en soi, l'illusion de la connaissance du Sujet en soi, l'irréalité de l'Espace, du Temps, de la Causalité, le caractère illusoire et éphémère de notre être, etc. Nous pourrions constater, de ce fait, que la poésie borgésienne ne se limite pas à nous faire prendre conscience de notre irrémédiable condamnation aux illusions et aux représentations, mais tente de relever le défi — ou plus exactement d'accomplir le rêve utopique — du dépassement des illusions, d'un accès à un au-delà de la représentation.

Par ailleurs, nous commenterons le jeu dialectique borgésien entre l'Autre et le Même qui sous-tend une fascination pour l'impersonnel et l'idée de l'Eternel Retour du Même que Borges suggère sous de multiples facettes : non seulement l'Eternel Retour dans

¹ J. L. Borges, « Prólogo » de *Artificios* (« Prologue » d'*Artifices*), in *Ficciones / Fictions*, traduit de l'espagnol par Roger Caillois, Nestor Ibarra et Paul Verdevoye, préface et notes de Jean Pierre Bernés, Paris, Gallimard, 1994, pour la présente édition bilingue, p. 208.

² En écho à la pensée borgésienne, dans son ouvrage biographique, intitulé *Schopenhauer. Vida del filósofo pesimista*, Luis Fernando Moreno Claros « narra la vida de un hombre que murió con la satisfacción de sentirse considerado como “el filósofo del siglo XIX”. Nada menos. » (Isidoro Reguera, « El filósofo del siglo XIX », in *El País Babelia*, Madrid, 10 de diciembre de 2005 ; c'est nous qui surlignons l'expression). « “Así lo cree también hoy la posteridad”, dice Moreno Claros. Y, desde luego, con permiso de Nietzsche, que, al fin y al cabo, fue un seguidor suyo, Schopenhauer, por ser el gran maestro que rompe el optimismo de la razón moderna e inicia la crisis posmoderna, dicho rápidamente, bien merece ese título. » (I. Reguera, *Ibid.*)

³ J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges, Op. Cit.*, pp. 29-30 (en italique dans le texte ; c'est nous qui surlignons).

⁴ J. L. Borges, « Otro poema de los dones », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 81.

sa dimension temporelle, identitaire (c'est toujours le Même être sous un aspect constamment Autre), mais aussi dans diverses situations spatiales qui nous ramènent toujours au labyrinthe, à un labyrinthe à bifurcations où l'on tourne en rond. La loi de la causalité est régie par l'infinie répétition de causes et d'effets. Le domaine de la production littéraire voit la récurrence des mêmes thèmes sous un aspect nuancé, toujours autre, ce qui renvoie à l'idée selon laquelle les créations sont en fait des recreations — et pas exclusivement bourgeoises, d'ailleurs — qui se fondent sur la pratique perpétuelle et universelle de la réécriture.

Dans la dernière phase de notre réflexion, nous nous appliquerons à montrer que, au-delà du miroir poétique de la pensée schopenhauerienne, la poésie de Borges constitue le miroir antique et universel du caractère mystérieux et illusoire du monde¹, le reflet des grandes préoccupations, de toutes les interrogations, des énigmes qui traversent l'humanité tout entière depuis des temps anciens et sont au cœur de la philosophie. Au fil de sa production poétique, et plus largement dans ses fictions et ses essais, Borges a dépeint sa conception personnelle du monde et n'a eu de cesse de développer les mêmes symboles, les mêmes images, ce qui l'a conduit à créer un véritable "mythe" personnel. Nous essaierons, dans les dernières pages, d'expliquer comment ce mythe personnel s'est transmué en un mythe universel, diffusé désormais dans les littératures du monde entier.

Permettant de multiplier des angles d'approches méthodologiques d'analyse, les annexes que nous avons élaborées, et tout particulièrement les index lexicaux (annexes n°1 et n°2), constituent de véritables piliers-clefs qui viendront soutenir et consolider le cheminement de notre réflexion.

¹ Antérieure à la pensée idéaliste de Schopenhauer, l'idée d'un monde illusoire remonte aux temps antiques et fut largement répandue au cours des siècles, comme le fait remarquer Borges : « Desde Parménides de Elea hasta ahora, el idealismo — la doctrina que declara que el universo, incluso el tiempo y el espacio y quizá nosotros, no es otra cosa que una apariencia o un caos de apariencias — ha sido profesado en formas diversas por muchos pensadores. » (J. L. Borges, « Thomas Carlyle : Sartor Resartus », in *Prólogos con un prólogo de prólogos*, publié initialement en 1975, Madrid, Alianza Editorial, 2005, pour la présente édition, p. 44).

Première partie :

Présentation générale

de

la

Antología poética 1923-1977

I- COMPOSITION : UN RECUEIL DE RECUEILS

Corrélativement au fait que Borges s'applique à dépeindre, en effet d'abyme, un ou des labyrinthe(s) inscrits dans un ou plusieurs labyrinthe(s), la composition de la *Antología poética 1923-1977* présente, par effet de miroir, l'architecture d'un recueil qui en condense d'autres, comme le montre notre tableau synoptique ci-après. Le glanage des poèmes retenus, en pareille anthologie, est révélateur des préférences intimes et fort éclectiques de Borges.

Dans le « Prólogo » que nous allons commenter dans le prochain chapitre, Borges s'inscrit dans la lignée de la pensée de Francis Bacon, de Schopenhauer ou encore de la philosophie bouddhiste, lorsqu'il manifeste, entre autre, son désintérêt pour le fil historique et chronologique de l'histoire. Aussi est-ce pourquoi il indique que c'est plutôt un critère hédoniste qui a prévalu pour son mode de sélection, tout acquis qu'il est au plaisir que lui procurent habituellement ses poèmes préférés ou au plaisir fulgurant qu'il éprouve à la lecture des poèmes des autres.

En dépit de l'indifférence qu'il affiche pour l'histoire en général, ce mode hédoniste de sélection, suit, pourtant, un ordre précis, à savoir l'ordre chronologique (Volume 1, 2 puis 3) et linéaire (page à page) de création de l'œuvre poétique du poète (*Obra poética*). Autrement dit, cette anthologie n'est pas le reflet d'un hédonisme aléatoire, mais, au contraire, d'un hédonisme ordonné et, plus précisément, un hédonisme secrètement ordonné, puisque les 83 poèmes s'enchaînent naturellement sans compartimentation, sans qu'aucun titre de recueils n'en vienne perturber l'ordonnement.

Le tableau que nous avons élaboré laisse entrevoir de grandes phases de création qui concordent avec des périodes charnières de la vie de Borges¹ : la jeunesse des années 1920 qui fut à l'origine des compositions de *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Cuaderno San Martín* (1929)² ; la production de la maturité qui peut se situer, à partir des années 60 et, plus précisément, à partir de la publication du recueil *El hacedor*,

¹ A ce propos, nous partageons le discernement de Didier Anzieu qui distingue, dans son ouvrage intitulé *Le corps de l'œuvre*, quatre moments essentiels dans l'activité créatrice concordant avec les étapes charnières de la vie : « les œuvres de jeunesse, la production de la maturité, la crise d'entrée dans la "première vieillesse" (55-60 ans), et le passage à la "seconde vieillesse" (80 ans). » (Cité par Rémi Le Marc'hadour dans sa thèse *Identité et individuation dans l'œuvre de Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, p. 165.)

² Ce titre de *Cuaderno San Martín* ne constitue point une allusion au général San Martín : il s'agit simplement du « titre qu'avait choisi Borges pour un de ses livres parce que c'était le nom des cahiers où les écoliers faisaient leurs devoirs » (Victoria Ocampo, « Vision de Jorge Luis Borges », traduit par Laure Bataillon, in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, *Op. Cit.*, p. 22).

laquelle avec les poèmes du recueil *El otro, el mismo* marque l'avènement de la "première vieillesse"¹ en même temps que l'enfoncement dans la cécité totale du poète. Loin de mettre un frein ni encore moins un terme à ses travaux d'écriture, Borges sut trouver un nouveau souffle créateur, prolifique, et consacra, tout particulièrement, cette période à la composition de multiples recueils : *Para las seis cuerdas* (1965), *Elogio de la sombra* (1965), *El oro de los tigres* (1972), *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro* (1976) et *Historia de la noche* (1977). Outrepasant le cadre temporel de l'anthologie poétique personnelle (l'année 1977), les ultimes recueils *La cifra* (1981) et *Los conjurados* (1985) virent l'entrée de Borges dans la "seconde vieillesse" ainsi que la nomme Didier Anzieu².

<i>Antología poética</i> 1923-1977	<i>Obra poética</i> ³		
	Vol. 1 : 1923-1929	Vol. 2 : 1960-1972	Vol. 3. : 1975-1985
	<i>Fervor de Buenos Aires</i> (1923) → 4 poèmes		
1. El Sur	p. 21		
2. Carnicería	p. 36		
3. Llaneza	p. 50		
4. Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922	p. 61		
	<i>Luna de enfrente</i> (1925) → 2 poèmes		
5. El general Quiroga va en coche al muere	p. 74		
6. Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad	p. 79		
	<i>Cuaderno San Martín</i> (1929)		

¹ Nous empruntons cette expression à Didier Anzieu (in *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981, p. 50).

² *Ibid.*, p. 50.

³ Ce sont les trois volumes de l'édition Alianza editorial qui nous servent, ici, de référence.

	→ 1 poème		
7. La noche que en el Sur lo velaron	p. 105		
		<i>El hacedor (1960)</i>	
		→ 12 poèmes	
8. Poema de los dones		p. 11	
9. El reloj de arena		p. 13	
10. Ajedrez		p. 16	
11. La lluvia		p. 29	
12. A un viejo poeta		p. 31	
13. El otro tigre		p. 32	
14. Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos		p. 36	
15. Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74)		p. 37	
16. Ariosto y los árabes		p. 47	
17. Lucas, XXIII		p. 54	
18. Adrogué		p. 56	
19. Arte poética		p. 59	
		<i>Museo</i>	
		→ 2 poèmes	
20. Cuarteta		p. 63	
21. Le regret d'Héraclite		p. 67	
		<i>El otro, el mismo (1964)</i>	
		→ 24 poèmes	
22. La noche cíclica		p. 83	
23. Poema conjetural		p. 88	
24. Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín		p. 95	
25. Mateo, XXV, 30		p. 97	
26. Un soldado de Urbina		p. 102	
27. Límites		p. 103	
28. Baltasar Gracián		p. 106	
29. El Golem		p. 110	
30. El tango		p. 114	
31. Una rosa y Milton		p. 118	

32. A quien ya no es joven		p. 122	
33. Odisea, libro vigésimo tercero		p. 124	
34. A un poeta menor de 1899		p. 128	
35. Fragmento		p. 133	
36. Rafael Cansinos-Asséns		p. 146	
37. El instante		p. 148	
38. Everness		p. 163	
39. Ewigkeit		p. 164	
40. Spinoza		p. 166	
41. España		p. 167	
42. Otro poema de los dones		p. 173	
43. Una mañana de 1649		p. 183	
44. Buenos Aires		p. 186	
45. Los compadritos muertos		p. 190	
		<i>Para las seis cuerdas (1965)</i>	
		→ 3 poèmes	
46. Milonga de dos hermanos		p. 195	
47. Milonga de Jacinto Chiclana		p. 199	
48. Milonga de Albornoz		p. 216	
		<i>Elogio de la sombra (1965)</i>	
		→ 7 poèmes	
49. James Joyce		p. 237	
50. El laberinto		p. 242	
51. Laberinto		p. 243	
52. Las cosas		p. 246	
53. Israel		p. 250	
54. Junio 1968		p. 252	
55. Dos versiones de Ritter, Tod und Teufel		p. 264	
		<i>El oro de los tigres (1972)</i>	
		→ 7 poèmes	
56. Tankas		p. 287	
57. On his blindness		p. 293	
58. El gaucho		p. 306	
59. El centinela		p. 312	
60. Al triste		p. 316	
61. Al primer poeta de Hungría		p. 318	
62. 1891		p. 325	

			<i>La rosa profunda (1975)</i> → 6 poèmes
63. Browning resuelve ser poeta			p. 16
64. El bisonte			p. 21
65. Quince monedas			p. 27
66. De que nada se sabe			p. 41
67. All Our Yesterdays			p. 50
68. La cierva blanca			p. 61
			<i>La moneda de hierro (1976)</i> → 9 poèmes
69. La pesadilla			p. 76
70. La luna			p. 89
71. A mi padre			p. 92
72. Einar Tambarskelver			p. 96
73. En Islandia el alba			p. 97
74. Ein Traum			p. 105
75. Juan Crisóstomo Lafinur (1797-1824)			p. 106
76. Heráclito			p. 107
77. Signos			p. 111
			<i>Historia de la noche (1977)</i> → 6 poèmes
78. Endimión en Latmos			p. 133
79. Ni siquiera soy polvo			p. 136
80. Gunnar Thorgilsson (1816-1879)			p. 140
81. G. A. Bürger			p. 153
82. La espera			p. 155
83. Las causas			p. 165

L'agencement de l'anthologie poétique se révèle d'autant plus rigoureux et subtil qu'au regard du tableau synoptique, peuvent être mis davantage en lumière des jeux de symétrie, de duplication numérique : 4 poèmes retenus de *Fervor de Buenos Aires*, simplement 2 poèmes pour *Luna de enfrente* ; en revanche 12 poèmes de *El hacedor*, puis

quantitativement le double, soit 24, appartenant au recueil *El otro, el mismo*, en passant par 2 poèmes intercalés de *Museo*, comme si ces derniers effectuaient la multiplication verticale (de 12 à 24). Ces effets de symétrie se poursuivent, au fil de l'anthologie. Remarquons qu'ils sont manifestes, également, dans le nombre de recueils, ce qui, en outre, laisse entrevoir un aspect cyclique :

Vol. 1 - Poèmes 1 à 7	→	3 recueils
Vol. 2 - Poèmes 8 à 62	→	6 recueils
Vol. 3 - Poèmes 63 à 83	→	3 recueils

Par ailleurs, se font jour pour ainsi dire des effets de mise en abyme numérique du nombre de poèmes, au sein même de la fin du volume 2 et du début du volume 3 :

Fin Vol. 2	→	<ul style="list-style-type: none">• 3 poèmes (<i>Para las seis cuerdas</i>)• 7 poèmes (<i>Elogio de la sombra</i>)• 3 poèmes (<i>El oro de los tigres</i>)
Début Vol. 3	→	<ul style="list-style-type: none">• 6 poèmes (<i>La rosa profunda</i>)• 9 poèmes (<i>La moneda de hierro</i>)• 6 poèmes (<i>Historia de la noche</i>)

Précisons une pratique borgésienne, fort originale, qui vient renforcer l'aspect circulaire précédemment évoqué et qui n'est pas perceptible dans l'anthologie parcellaire qui nous occupe. Depuis l'écriture de *El Aleph* Borges a coutume de créer un caractère spéculaire et circulaire, au sein même de chaque recueil : le titre du recueil constitue, à chaque fois, circulairement, le titre du poème qui clôt le recueil.

II- ANALYSE DU PROLOGUE

Prólogo

A principios del siglo XVII, Francis Bacon sugirió que la historia no debería limitarse a la crónica de casas reales, de vicisitudes políticas y de guerras, y que podría también abarcar las ciencias y las artes. Ese consejo ha sido acatado ; el abuso de la historia es uno de los males de nuestro tiempo. La literatura suele escribirse en función de la historia de la literatura, señaladamente en los Estados Unidos y en Francia, que abundan en cenáculos, en escuelas, en precursores, en manifiestos, en litigios, en generaciones, en fechas y en polémicas de prioridad.

Sé de poetas admirables — Enrique Banchs, Arturo Capdevila, Toulet —, que han sido relegados al olvido, porque no fueron otra cosa que admirables poetas, que no modificaron el curso de la literatura.

Las universidades prefieren la bibliografía a la lectura de los libros. El Oriente, en cambio, entendía que todo es muy antiguo, o impersonal, o contemporáneo, lo cual al cabo da lo mismo. Winternitz afirma que el Indostán atribuía sus vastas epopeyas a una divinidad, a una secta, a un personaje de la fábula o simplemente al Tiempo.

Yo desearía que este volumen fuera leído sub quadam specie aeternitatis, de un modo hedónico, no en función de teorías, que no profeso, o de mis circunstancias biográficas. Lo he compilado hedónicamente ; sólo he recogido lo que me agrada o lo que me agradaba en el instante en que lo elegí.

Plinio el Joven, en el libro tercero de sus Epístolas, escribe que no hay libro tan malo que no tenga algo bueno. Ese dictamen, que Cervantes leyó, confirma mi sospecha de que la belleza es común. Así lo insinúa el incompleto catálogo que se llama Otro poema de los dones. Sería muy raro que esta antología, que abarca más de medio siglo, no incluyera una página o una línea, digna de la atención y de la memoria.

S'inscrivant dans le paratexte de la *Antología poética 1923-1977*, ce prologue précède les poèmes recueillis et constitue ainsi un espace qui ouvre sur la confidence, un moment privilégié qui permet à Borges d'exposer des conceptions personnelles

essentielles. A propos des prologues de l'écriture borgésienne, Marcel Le Goff souligne à juste titre, dans son ouvrage, leur importance capitale :

[...] les prologues (ou les épilogues selon le cas) prennent eux aussi une valeur très particulière. Au dire même de Borges ils peuvent « tolérer la confiance » [*La Monnaie de fer*, in *La Rose profonde*]. Situés pour ainsi dire dans l'antichambre de l'œuvre, ils occupent bien une position intermédiaire entre l'oral et l'écrit, grâce à la relation d'un certain type qu'ils cherchent à nouer entre auteur et lecteur.¹

Borges amorce son prologue par l'allusion à la pensée de Francis Bacon (Londres 1561 - *id.* 1626), Chancelier d'Angleterre sous Jacques I^{er} et philosophe, quant aux limitations de l'histoire qui rend compte seulement de faits réels, d'une succession circonstancielle aléatoire (« vicisitudes ») d'événements politiques et belliqueux : « *A principios del siglo XVII, Francis Bacon sugirió que la historia no debería limitarse a la crónica de casas reales, de vicisitudes políticas y de guerras* ». Borges voit en Bacon le précurseur d'un genre nouveau qui, plus tard, allait porter le nom de « science-fiction »² :

— *La science-fiction est-elle une ramification de la littérature fantastique ?*

— Oui, je crois que les fictions scientifiques sont une branche très importante de la littérature fantastique. Et, si vous le permettez, j'aimerais vous brosser une esquisse de ce genre littéraire.

Nous avons tout d'abord, au début du XVII^e siècle, le roman inachevé de Francis Bacon, *la Nouvelle Atlantide*. Il s'agit d'une œuvre de science-fiction au plein sens du terme. Bacon imagine une île perdue dans le Pacifique sur laquelle ont été réalisées les expériences scientifiques qu'il avait lui-même prévues. Il y a des jardins zoologiques où l'on trouve les produits des croisements de toutes les espèces animales connues ; des jardins botaniques fantastiques, des laboratoires où sont produits les phénomènes météorologiques, la pluie, le gel, la grêle et l'arc-en-ciel ; d'autres où sont projetées des images fantastiques (prémonition, peut-être, du cinématographe) ; et on y trouve aussi des embarcations pour voyager dans les airs ou sous les eaux. C'est dire que Bacon était proche d'un précurseur, Jules Verne, qui possédait ce que nous pourrions appeler une imagination rationnelle.³

Bacon, célèbre pour son « anti-dogmatisme »⁴, suggéra un élargissement du champ de l'histoire aux domaines des sciences et des arts et sa recommandation trouva un écho favorable : « [...] *y que podría también abarcar las ciencias y las artes. Ese consejo ha sido acatado* ». Bacon ouvrit, en effet, la voie à Jules Verne (*Voyages extraordinaires*) et à Herbert George Wells (*Scientific Romance*), considérés comme les « pères fondateurs » de ce genre :

¹ M. Le Goff, *Jorge Luis Borges : l'univers, la lettre et le secret*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1999, p. 26.

² « Ce n'est toutefois qu'en 1929 que Hugo Gernsback, éditeur du magazine *Amazing Stories*, forge le terme « science-fiction » » (Richard Saint-Gelais, « Science-fiction », in *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 564).

³ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, (titre original : *Borges, imágenes, memorias, diálogos*), 1977 pour la publication originale, traduit de l'espagnol par François Maspero, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 133.

⁴ R. Gutiérrez Girardot, « Borges el hacedor », traduit de l'espagnol par J. R. Outin, in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne, Op. Cit.*, p. 250.

Tout ce qu'il [Jules Verne] a prédit s'est plus ou moins réalisé de nos jours, ou est en passe de l'être. A la fin du XIX^e siècle, quand Wells écrivit *les Premiers Hommes dans la Lune*, *l'Homme invisible*, *l'Île du docteur Moreau*, qui sont des œuvres de science-fiction, Jules Verne en fut scandalisé et dit : « Mais c'est de l'invention ! » Wells rapporte ce souvenir dans son autobiographie et ajoute qu'effectivement, il ne s'était nullement proposé d'anticiper sur la science, mais de créer des œuvres d'imagination.¹

Remarquons que Bacon pourrait être considéré comme un précurseur, voire un visionnaire, en un domaine qui allait absorber plus tard l'attention de Schopenhauer². En effet, dans le chapitre XXXVIII du *Supplément au Livre Troisième* de son œuvre majeure³, Schopenhauer place, précisément, l'art et la science au-dessus de l'histoire et livre une critique virulente sur l'histoire qui ne fournit que « de simples faits » particuliers, et non point des concepts, demeure dans l'imperfection, la subjectivité et la contingence :

L'art a pour matière l'idée, la science le concept ; tous deux s'occupent ainsi de ce qui est toujours, et toujours identique, et non de ce qui tantôt est et tantôt n'est pas, de ce qui est tantôt d'une manière et tantôt d'une autre ; tous deux ont donc affaire à ce que Platon pose comme l'objet exclusif du véritable savoir. La matière de l'histoire au contraire, c'est le fait particulier dans sa particularité et sa contingence, c'est ce qui existe une fois et n'existe plus jamais ensuite, ce sont les combinaisons passagères d'un monde humain aussi mobile que les nuages au vent, et qu'en mainte occasion le moindre hasard suffit à bouleverser et à transformer.⁴

Schopenhauer réprouve, ainsi, la conception hégélienne de l'histoire et met l'accent sur son caractère fallacieux : elle « repose au fond sur un grossier et plat réalisme, qui prend le phénomène pour l'essence en soi du monde et ramène tout à ce phénomène [...] »⁵. Il désapprouve l'idée de marche historique de l'humanité et communique avec la thèse platonicienne du caractère immuable et répétitif du monde :

[...] l'histoire, non seulement dans sa forme, mais déjà dans sa matière même, est un mensonge : sous prétexte qu'elle nous parle de simples individus et de faits isolés, elle prétend nous raconter chaque fois autre chose, tandis que du commencement à la fin c'est la répétition du même drame, avec d'autres personnages et sous des costumes différents. La vraie philosophie de l'histoire revient à voir que sous tous ces changements infinis, et au milieu de tout ce chaos, on n'a jamais devant soi que le même être, identique et immuable, occupé aujourd'hui des mêmes intrigues qu'hier et que de tout temps : elle doit donc reconnaître le fond identique de tous ces faits anciens ou modernes, survenus en

¹ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, p. 133.

² « Schopenhauer [...] se jactaría siempre de ser un filósofo de la experiencia, heredero de Francis Bacon y el empirismo inglés [...] », comme l'indique dans sa biographie Luis Fernando Moreno Claros (in *Schopenhauer. Vida del filósofo pesimista*, Madrid, ALGABA Ediciones, 2005, p. 88).

³ Rüdiger Safranski souligne que « Esta obra llega al mundo [...], en 1818, y se titula *El mundo como voluntad y representación*. El trabajo en este libro y su publicación fue el punto culminante de la vida de este solitario, nacido en 1788 como hijo de un rico comerciante. Solo tras la muerte del padre, en 1805, y solo tras los estímulos procedentes de su madre, a la que más tarde Arthur tanto denostó, pudo llegar a convertirse en lo que quería ser : un filósofo. » (R. Safranski, « La actualidad de Schopenhauer », in *El País*, Madrid, 16 de octubre de 2010).

⁴ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, pp. 1181-1182.

⁵ *Ibid.*, p. 1182.

Orient comme en Occident ; elle doit découvrir partout la même humanité, en dépit de la diversité des circonstances, des costumes et des mœurs.¹

[...] l'histoire a beau prétendre nous raconter toujours du nouveau, elle est **comme le kaléidoscope** : chaque tour nous présente une configuration nouvelle, et cependant ce sont, à dire vrai, les mêmes éléments qui passent toujours sous nos yeux.²

[...] Demandez-vous sincèrement si l'hirondelle de ce printemps-ci diffère tout à fait de celle du premier printemps [...] Je le sais, si j'allais gravement affirmer à quelqu'un l'identité absolue du chat occupé en ce moment même à jouer dans la cour et de celui qui, trois cents ans auparavant, a fait les mêmes bonds et les mêmes tours, je passerais pour un fou ; mais je sais aussi qu'il est bien plus insensé encore de croire à une différence absolue et radicale entre le chat d'aujourd'hui et celui d'il y a trois cents ans.³

Dans de telles conditions, le point de vue de Borges rejoint tout à fait la pensée de Platon et de Schopenhauer et laisse, déjà, entrevoir une conception cyclique du temps : « Toda vida para Borges es repetición de ideas, sentimientos, actitudes y situaciones humanas básicas. La historia, que no hace sino reiterarlos, le resulta nula en tanto proceso prospectivo de transformación. (Como buen idealista, es antimaterialista y antihistoricista.) »⁴, souligne, à ce propos, Saúl Yurkievich. Cette conception concorde, d'ailleurs, avec l'une des caractéristiques fondamentales des hommes des sociétés traditionnelles : « c'est leur révolte contre le temps concret, historique, leur nostalgie d'un retour périodique au temps mythique des origines, au Grand Temps »⁵, comme l'indique Mircea Eliade. D'où le rejet par Borges de toute téléologie :

Une des façons les plus visibles qu'a Borges de s'attaquer à la successivité est liée à l'Histoire. On a souvent souligné le rejet borgésien de toute forme de *téléologie*. Comme les grandes religions, la plupart des idéologies (le marxisme, etc.) ont en effet une inscription historique forte : elles sont tendues vers une *fin*, un état d'accomplissement ou de réalisation intégrale qu'elles préparent ou attendent. Toutes les causes sont ainsi subordonnées à ces finalités : à la société sans classes pour le marxisme, au Jugement Final pour la religion chrétienne. L'animosité de Borges vis-à-vis de ce type de systèmes orientés vers une fin est conforme au scepticisme de l'auteur quant à la *réduction* d'une conséquence (l'événement historique) à un seul faisceau de causes.⁶

Dans son prologue Borges dénonce donc l'histoire comme l'un des fléaux de son époque (« *el abuso de la historia es uno de los males de nuestro tiempo* ») et, dans l'un des poèmes de son anthologie, il fait allusion à « la vana historia »⁷. Il accorde davantage de crédit aux mythes qu'à l'histoire : « l'histoire est futile et absurde [...] Les mythes sont

¹ *Ibid.*, p. 1184.

² *Ibid.*, p. 1222. (C'est nous qui surlignons.)

³ *Ibid.*, pp. 1226-1227.

⁴ S. Yurkievich, « Borges, poeta circular », in *Expliquémonos a Borges como poeta, Op. Cit.*, p. 83.

⁵ M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p. 11.

⁶ R. Estève, *L'univers de Jorge Luis Borges*, Paris, Ellipses Édition Marketing, 2010, p. 133.

⁷ J. L. Borges, « El instante », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 75.

bien plus importants » dans le sens où ils se sont produits « dans les rêves des humains »¹, souligne-t-il, et il va même jusqu'à déclarer : « Il est mieux d'avoir une mémoire inventive. Les historiens n'ont ni mémoire ni invention, ils n'ont que des papiers. »². L'oxymore « mémoire inventive » laisse bien entendre l'incompatibilité existant entre un historien et un créateur. A ce propos, Borges apprécie tout particulièrement l'œuvre de son compatriote, Sarmiento³, intitulée *Facundo o civilización y barbarie*, car l'écrivain a recréé le personnage historique du “caudillo” local, Facundo Quiroga :

[...] je suis en train de faire une préface à *Facundo* où je dis que Facundo est un personnage réel créé ou rêvé par Sarmiento. C'est pourquoi, quand on a lu *Facundo*, les autres biographies de Quiroga, qui sont certainement plus authentiques et conçues par des historiens, perdent leur intérêt. A vrai dire, quelle importance peut avoir le *Hamlet* de Saxo Grammaticus au regard de celui de Shakespeare ? Il est possible qu'ils soient aussi irréels l'un que l'autre, mais il en est un qui est irréel de façon plus vécue et plus complexe que l'autre.⁴

L'on peut en dire autant des poèmes borgésiens où l'imagination dans la mise en scène des personnages historiques, non point d'ailleurs exclusivement argentins — tels que le général Facundo Quiroga, le colonel Francisco Borges, le colonel Suárez, l'homme de lettres et de droit, Laprida, Cervantes comme soldat, le roi Charles I^{er} d'Angleterre, d'Ecosse et d'Irlande, le tireur à l'arc nordique, Einar Tambaraskelver... — revêt un rôle essentiel, ce qui vient renforcer l'émotion recherchée⁵. Borges est, de plus, fort sceptique quant à une véritable réussite de l'entreprise biographique, comme le stipule Sylvia Molloy : « [Borges] Conoce de antemano lo vano de toda empresa biográfica : “Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente” »⁶.

¹ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, présentées par Willis Barnstone, traduites de l'américain par Anne Laflaquière, Paris, Éditions Ramsay, 1984, p. 80.

² M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, p. 44.

³ Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) : homme politique et écrivain, « unitaire » qui fut contraint à l'exil et combattit la dictature de Juan Manuel de Rosas. Il succéda à Mitre et fut Président de la République de 1868 à 1874. Durant sa présidence, il mena une politique d'ouverture au monde moderne. Il écrivit *Facundo o civilización y barbarie*, après s'être réfugié à Montevideo. Cette épopée, à travers la biographie d'un “caudillo” local, Facundo Quiroga, constitue un véritable réquisitoire contre la tyrannie, les exactions et la terreur qu'elle engendra et dépeint magistralement les problèmes de l'Argentine de l'époque.

⁴ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, p. 44.

⁵ Saúl Yurkievich soutient, à ce sujet, que : « Pocos, como él [Borges], han sabido extraer sustancia poética de la probablemente opaca historia nacional. Pocos han podido personificar a Facundo Quiroga, a Francisco Laprida o al Coronel Suárez, poseerlos, penetrarlos y representarlos con tanta proyección imaginativa, con semejante poder de emoción. » (« Borges, poeta circular », in *Expliquémonos a Borges como poeta*, *Op. Cit.*, p. 85.)

⁶ J. L. Borges, *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Emecé, 1955, p. 33, cité par Sylvia Molloy dans son article « Figuración de España en el museo textual de Borges », in *Textos universitarios. España en Borges*, ouvrage collectif sous la coordination de Fernando Rodríguez Lafuente, Orán, Ediciones El Arquero, 1990, p. 43.

Dans son prologue Borges pointe, plus précisément, la vacuité de « l’histoire de la littérature », laquelle conditionne, à son avis, la création littéraire :

La literatura suele escribirse en función de la historia de la literatura, señaladamente en los Estados Unidos y en Francia, que abundan en cenáculos, en escuelas, en precursores, en manifiestos, en litigios, en generaciones, en fechas y en polémicas de prioridad.

Il cible sa critique, essentiellement sur deux pays, les États-Unis et la France, dont l’exercice de la littérature demeure trop conditionné, bridé, par toutes sortes de classifications, comme le signale l’effet pléthorique de l’anaphore de la préposition « en ». Contrairement à la littérature britannique, il déplore, aux États-Unis comme en France, plus précisément, l’influence trop pesante des divers mouvements littéraires, l’attachement trop marqué au sens historique, chronologique, la préférence des générations aux individus, la futilité des polémiques. A ce propos, sont particulièrement éclairants les motifs recueillis par Michel Berveiller, quant au désintérêt de Borges pour l’histoire de la littérature française¹. Ainsi, dans la préface rédigée en français pour Gloria Alcorta², sa concitoyenne, affirme-t-il avec la plus grande détermination :

Le défaut le plus constant des lettres françaises ou, si l’on veut, le caractère de cette littérature auquel un étranger peut facilement se méprendre, c’est l’anxiété chronologique et historique de ses écrivains /.../ Ils ne se voient jamais *sub specie aeternitatis*, toujours *sub specie temporis vel historiae*. Ils tâchent soit de continuer une tradition, soit de la contredire sciemment. La France propose ainsi l’étrange et méthodique spectacle d’une littérature faite en vue de ses historiens.³

De même, dans la *Antología poética argentina*, préfacée par Borges, Michel Berveiller relève, entre autres, le passage suivant : « Les Français ont contaminé de réalisme la critique littéraire de notre temps /.../ Ils nient les individus et ne voient que des générations, des écoles. »⁴.

¹ Soulignons que Borges ne se désintéresse pas pour autant de la littérature française elle-même. Il est fasciné par sa vaste richesse et par l’impossibilité qui en résulte d’en discerner un auteur emblématique :

Yo creo que la literatura francesa es la más rica. [...] Usted puede decir España, Cervantes, Inglaterra, Shakespeare, Alemania, Goethe. Pero no podemos decir para Francia ningún nombre porque hay muchos nombres [...] Francia, Hugo [...] Francia, Voltaire [...] o Francia, *La Chanson de Roland* [...] o Francia, Verlaine [...] o Francia, Flaubert.

(Jorge Luis Borges. *Entrevista por Joaquín Soler Serrano para TVE*, realización de Ricardo Arias, De la serie “A fondo” de Radiotelevisión Española, 8 de septiembre de 1976, 1h 30).

² Préface pour Gloria Alcorta, *La prison et l’enfant*, B. A., 1935, p. 9, citée par M. Berveiller, in *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, (Thèse de doctorat), Paris, Publications de la Sorbonne, Didier, 1973, p. 204.

³ M. Berveiller, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, p. 204.

⁴ *Ibid.*, p. 204.

Il y a lieu de remarquer que pareil phénomène semble se retrouver aussi en Argentine, puisque les cas personnels de deux poètes argentins — ainsi que celui d'un poète français — brillants et cependant peu connus, sont évoqués par Borges, lequel laisse entendre que le mode de conditionnement trop rigoureux, trop ordonné, de l'écriture voile les véritables talents dont les créations, pourtant originales, reçoivent un accueil de faible intérêt et en viennent même à tomber injustement aux oubliettes :

Sé de poetas admirables — Enrique Banchs, Arturo Capdevila, Toulet —, que han sido relegado al olvido, porque no fueron otra cosa que admirables poetas, que no modificaron el curso de la literatura.

Soulignons que le chiasme « poetas admirables » / « admirables poetas » contribue à réhabiliter le génie de ces poètes disparus dont les écrits étaient dignes d'admiration, comme le suggère la première occurrence de l'épithète « admirables ». Cependant, leurs productions ne s'inscrivirent pas durablement ni ne transformèrent point le cours de la littérature, en dépit de leur caractère brillant, remarquable, comme le suggère la deuxième partie du chiasme « admirables poetas ».

L'ouvrage poétique *La Urna* (1911) de Enrique Banchs est considéré par Borges comme le « mejor libro de poesías realizado en este país [l'Argentine] »¹. Un tel jugement, aussi péremptoire que laudatif, va revenir sous sa plume, comme pour réitérer toute l'admiration qu'il porte au poète ignoré : « *La Urna* es **admirable**. [...] *La urna* es un libro contemporáneo, un libro nuevo. Un libro eterno, mejor dicho, si nos atrevemos a pronunciar esa portentosa o hueca palabra. Sus dos virtudes esenciales son la limpidez y el temblor, no la invención escandalosa ni el experimento cargado de porvenir. »², ajoute-t-il. C'est pourquoi, il peine à comprendre que son œuvre soit tombée dans l'oubli et que l'auteur préférât s'emmurer dans le silence plutôt que de poursuivre une carrière qui s'annonçait prometteuse : « En la ciudad de Buenos Aires, el año 1911, Enrique Banchs publica *La urna*, el mejor de sus libros, y uno de los mejores de la literatura argentina ; luego, misteriosamente, enmudece. Hace veinticinco años que ha enmudecido »³. D'où le titre hautement significatif de l'article qu'il écrivit, dans sa jeunesse, le 25 Décembre 1936,

¹ J. L. Borges, *El tamaño de mi esperanza*, Op. Cit., p. 127.

² J. L. Borges, « Enrique Banchs ha cumplido este año sus bodas de plata con el silencio », essai paru le 25 Décembre 1936, dans la revue argentine *El Hogar* et recueilli dans *Textos cautivos* (publié originalement en 1986), Madrid, Alianza Editorial, 2005, pp. 16-17. (C'est nous qui surlignons.)

³ *Ibid.*, p. 16.

vingt-cinq ans après la parution de *La urna*, dans *El Hogar*, pour lui rendre hommage :
« Enrique Banchs ha cumplido este año sus bodas de plata con el silencio ».

Avant d'énumérer, de façon anaphorique, en conclusion, diverses hypothèses qui pourraient expliquer l'éclipse de Banchs, Borges laisse entendre que l'attitude du poète argentin reflète le cas curieux et fascinant de Rimbaud qui produisit précocement son œuvre majeure, et puis qui très vite après, se détourna, se désintéressa de la littérature et de la gloire :

Hay otro caso más extraño y más admirable : el de aquel hombre que en posesión ilimitada de una maestría, desdeña su ejercicio y prefiere la inacción, el silencio. A los diecisiete años, Jean Arthur Rimbaud compone el « Bateau ivre » ; a los diecinueve, la literatura le es tan indiferente como la gloria, y devana arriesgadas aventuras en Alemania, en Chipre, en Java, en Sumatra, en Abisinia y en el Sudán.¹

[...]

Tal vez otro soneto de Banchs nos dé la clave de su inverosímil silencio : aquel en que se refiere a su alma,

que, alumna secular, prefiere ruinas
próceres a la de hoy menguada palma.

Tal vez, como a Georges Maurice de Guérin, la carrera literaria le parezca irreal, « esencialmente y en los halagos que uno le pide ».

Tal vez no quiere fatigar el tiempo con su nombre y su fama.

Tal vez — y ésta será la última solución que propongo al lector — su propia destreza le hace desdeñar la literatura como un juego demasiado fácil.²

Au soir de sa vie, Borges ne manqua pas de rendre un nouvel hommage à Enrique Banchs, cette fois, par la voix, plus intime, de la poésie. Dans son dernier recueil poétique « Los conjurados »³, il choisit judicieusement la forme du sonnet, configurée dans une

¹ *Ibid.*, p. 16.

² *Ibid.*, pp. 18-19.

³ J. L. Borges, « Enrique Banchs », recueil « Los conjurados » (1985), in *Obra poética, 3 (1975-1985)*, (publicado originalmente en *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989), Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 300 :

Enrique Banchs

Un hombre gris. La equívoca fortuna
hizo que una mujer no lo quisiera ;
esa historia es la historia de cualquiera
pero de cuantas hay bajo la luna
es la que duele más. Habrá pensado
en quitarse la vida. No sabía
que esa espada, esa hiel, esa agonía,
eran el talismán que le fue dado
para alcanzar la página que vive
más allá de la mano que la escribe
y del alto cristal de catedrales.
Cumplida su labor, fue oscuramente
un hombre que se pierde entre la gente ;
nos ha dejado cosas inmortales.

Enrique Banchs

Un homme gris. La fortune ambiguë
fit qu'une femme ne l'aima point ;
cette histoire est l'histoire de quiconque,
mais parmi toutes celles qui sont au monde
c'est la plus sombre. Il a songé, sans doute,
à se défaire de la vie. Il ne savait
que cette épée, ce fiel, cette agonie,
étaient le talisman à lui donné
pour parvenir à la page qui vit
par-delà la main qui la trace
et la haute verrière des cathédrales.
Achévé son labeur, il fut obscurément
un homme qui se perd parmi la foule ;
ce qu'il nous a transmis est immortel.

facture monolithique originale, pour renouveler sa profonde vénération pour ce brillant et original sonnettiste qu'était Banchs.

Ce que Borges apprécie particulièrement dans l'écriture poétique de Banchs, c'est le bouleversement des contraintes formelles et classiques propres au genre du sonnet : « Hay piezas de Enrique Banchs [...] que saben reconciliarme con el soneto, con lo descomunal de sus leyes, con su arbitrariedad... »¹. Et plus précisément, en dépit d'une apparente facture classique, son recours à la cadence shakespearienne sur le modèle de trois quatrains à rimes croisées et d'un distique à rimes consonantes vient ébranler les combinaisons sonores traditionnelles d'origine italienne, ce qui, pour sûr, séduit Borges².

Pour Borges, ce n'est pas parce que Banchs évince de sa poésie la couleur locale de l'Argentine que son œuvre en résulte moins argentine que, par exemple, l'œuvre nationale *Martín Fierro*. Les sonnets de Banchs mettent en lumière un type de « réticence » ou de « pudeur » propre à l'Argentin. Son recours, dans certains vers, à des symboles universels tels que le rossignol ou des toits — au lieu de calandres et de terrasses — n'est pas pour déplaire à Borges, ainsi qu'il le laisse entendre dans son essai « El escritor argentino y la tradición » :

La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación. Si nos preguntan qué libro es más argentino, el *Martín Fierro* o los sonetos de *La urna* de Enrique Banchs, no hay ninguna razón para decir que es más argentino el

¹ J. L. Borges, *El idioma de los argentinos*, *Op. Cit.*, p. 70.

² J. L. Borges, « Enrique Banchs ha cumplido este año sus bodas de plata con el silencio », *El Hogar*, 25 de diciembre de 1936, in *Textos cautivos*, *Op. Cit.*, pp. 17-18 :

He aquí un soneto que he repetido más de una vez en la soledad, bajo las luces de uno y otro hemisferio. (El curioso lector advertirá que su estructura es shakespeariana ; vale decir, que, pese a la disposición tipográfica, consta de tres cuartetos con la rima alternada y de una estrofa de dos versos pareados.)

Hospitalario y fiel en su reflejo
donde a ser apariencia se acostumbra
el material vivir, está el espejo
como un claro de luna en la penumbra.

Pompa le da en las noches la flotante
claridad de la lámpara, y tristeza
la rosa que en el vaso, agonizante,
también en él inclina la cabeza.

Si hace doble el dolor, también repite
las cosas que me son jardín del alma,
y acaso espera que algún día habite,

en la ilusión de su azulada calma
el huésped, que le deje reflejadas
frentes juntas y manos enlazadas.

primero. Se dirá que en *La urna* de Banchs no están el paisaje argentino, la topografía argentina, la botánica argentina, la zoología argentina ; sin embargo, hay otras condiciones argentinas en *La urna*.

Recuerdo ahora unos versos de *La urna* que parecen escritos para que no pueda decirse que es un libro argentino ; son los que dicen : « ...El sol en los tejados / y en las ventanas brilla. Ruiseñores / quieren decir que están enamorados ».

Aquí parece inevitable condenar : « El sol en los tejados y en las ventanas brilla. » Enrique Banchs escribió estos versos en un suburbio de Buenos Aires, y en los suburbios de Buenos Aires no hay tejados, sino azoteas ; « ruiseñores quieren decir que están enamorados » ; el ruiseñor es menos un pájaro de la realidad que de la literatura, de la tradición griega y germánica. Sin embargo, yo diría que en el manejo de estas imágenes convencionales, en esos tejados y en esos ruiseñores anómalos, no estarán desde luego la arquitectura ni la ornitología argentinas, pero están **el pudor argentino, la reticencia argentina** ; la circunstancia de que Banchs, al hablar de ese gran dolor que lo abrumaba, al hablar de esa mujer que lo había dejado y había dejado vacío el mundo para él, recurra a imágenes extranjeras y convencionales como los tejados y los ruiseñores, es significativa : significativa del pudor, de la desconfianza, de las reticencias argentinas ; de la dificultad que tenemos para las confidencias, para la intimidad.¹

Alan Pauls reprend en quelque sorte une telle argumentation :

El pudor es una marca distintiva (la reticencia argentina versus la extroversión italiana), pero también presupone el ejercicio de la alusión, el sobreentendido, la implicación, todo un arte de la *comunicación indirecta* que los criollos comparten, teóricamente, como una comunidad de espías comparte un lenguaje cifrado o un conjunto de contraseñas. (El pudor, de paso, parece articular de una manera singular la tradición de la reticencia criolla con la del *understatement* británico.)

De ahí ese gran enemigo, el énfasis, con el que Borges nunca dejará de combatir. [...]

Borges se relee con ojos de clásico y su pasado, romántico y chillón, le salta a la vista. Se corrige : simplifica, sustrae, aligera : quita capas, *rebaja* los excesos expresivos de todos esos viejos originales. [...] Es lo que Hemingway, otro maestro del pudor, llamaba « la teoría del iceberg » [...]

Escribir con pudor es profesar una doble confianza : es confiar en el poder de lo dicho a medias y confiar, también, en ese « más allá del relato » donde el sentido puede irrumpir.²

Guillermo Sucre observe, quant à lui, non sans perspicacité, que « Borges experimenta esa reticencia y ese pudor en su vida misma ; construye con ellas su obra, y aun la preserva. De ahí que tienda a marginar siempre su yo, su vida sentimental, sus pequeñas o sus grandes pasiones »³. D'un point de vue analogue, de son côté, Saúl Yurkievich soutient et étaye cette idée que Borges est un « poète pudique » :

Borges es un poeta púdico. Además, no cree que las alternativas de su vida cotidiana, carente de novedad, puedan constituir pasto de poesía perdurable. Toda su experiencia personal nos la comunica esquivamente, a través de alusiones, muy tamizada. Unos cuantos poemas homenajean a una o varias amadas innominadas. En ello Borges denota esa pudorosa reserva que es, desde los románticos y gauchescos hasta el grupo Martín Fierro, una modalidad tradicionalmente argentina. Esta contención, esta reticencia van a ser quebradas posteriormente por la influencia del surrealismo.⁴

¹ J. L. Borges, « El escritor argentino y la tradición », in *Discusión*, (publicado originalmente en 1932), Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 193-194. (C'est nous qui surlignons.)

² A. Pauls, Capítulo Tres « Política del pudor », in *El factor Borges*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2004, pp. 48-51 et 54 (en italique dans le texte).

³ G. Sucre, *Borges el poeta*, *Op. Cit.*, p. 24.

⁴ S. Yurkievich, « Borges, poeta circular », in *Expliquémonos a Borges como poeta*, *Op. Cit.*, p. 82.

L'originalité de l'autre écrivain argentin, Arturo Capdevila¹, réside dans sa façon surprenante de s'exprimer² et, tout particulièrement, dans sa tentative de mouler dans la forme du *romance* espagnol des événements de l'histoire d'Argentine. Outre les sonnets de Enrique Banchs, le poème de Capdevila dédié à Aulo Gelio comptait parmi les poèmes préférés de Borges qu'il avait retenus pour composer la *Antología poética argentina*, comme en témoigne James East Irby :

[...] Tout à coup, Borges va dans sa chambre ; puis en revient avec un exemplaire de la *Antología poética argentina* qu'il édite il y a quelques années avec Bioy Casares et Silvina Ocampo. Il m'y indique quelques poèmes préférés et me demande de les lire à haute voix. Je lis « Apellidos » et « Circuncisión », de Carlos Grünberg ; « **Aulo Gelio** », de **Capdevila** ; « Soneto de tus visceras », de Fernández Moreno ; « Walt Whitman », de Martínez Estrada ; « Luz de provincia », de Mastronardi ; **les admirables sonnets de Enrique Banchs**. Il loue leurs heureux modes d'expressions et croit percevoir dans tous, malgré leurs styles différents une même intonation argentine.³

Au sujet de ce poème « Aulo Gelio », Francisco García Jurado précise : « Cabe hacer notar cómo algunos de sus textos [de Arturo Capdevila], en especial sus poemas, han pasado a formar parte de las antologías de la literatura argentina, en particular su poema titulado "Aulo Gelio". De este poema dijo Borges que era uno de los mejores que se habían escrito en lengua española, y hasta se ha llegado a comparar la figura de Gelio con la del propio Borges como prototipos de hombres hechos por y para la erudición. »⁴.

Après son périple aux Etats-Unis où il avait prononcé des conférences dans plusieurs universités de septembre 1961 à février 1962, Borges fut reçu solennellement à la

¹ Arturo Capdevila : « Escritor argentino nacido en Córdoba (1889-1967), que participa en su juventud en la Reforma Universitaria y viaja a Estados Unidos como delegado estudiantil al congreso de Ithaca. Es autor de estudios filológico-lingüísticos como *Babel y el castellano*, biografías intelectuales como *La santa furia del Padre Castañeda*, ensayos históricos como *Los incas*, además de dramas y poesía.

En los años 30, Borges acude a los superlativos para defender la literatura de Capdevila. Así, *La santa furia del Padre Castañeda* es "meritísimo libro", al tiempo que *Tierra mía* resulta "de gratísima lectura" y descalifica el argumento según el cual la profusión de libros que publica el autor va en desmedro de la calidad de su obra. [...] » (Marcela Croce / Gastón Sebastián Martín Gallo, *Enciclopedia Borges*, Coín (Málaga), Editorial Alfama, 2008, pp. 81-82).

² Quant à ce mode curieux d'expression, Borges livre le témoignage suivant (in *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, par María Esther Vázquez, *Op. Cit.*, p. 107) :

— [...] Capdevila [...] disait « Corbleu ! » quand il était en Espagne. Cela troublait les gens, étant donné que personne en Espagne n'emploie cette expression. J'ai été prendre une fois le thé chez lui, rue Charcas. Nous étions dans la bibliothèque et, tout à coup, il a regardé vers le vestibule et s'est écrié : « Corbleu ! La collation est prête ! »

— *Et pourquoi donc s'exprimait-il ainsi ?*

— Parce qu'il pensait que c'était ainsi qu'il fallait écrire. Et donc, pour être toujours exercé, il parlait d'une manière très bizarre. [...]

³ J. L. Borges / J. E. Irby, « Entretiens avec James E. Irby », (janvier 1962), in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, *Op. Cit.*, p. 403. (C'est nous qui surlignons.)

⁴ F. García Jurado, « La peculiar fortuna de Aulo Gelio en la moderna literatura argentina », in *Argos* [online], vol. 32, n°1, Bahía Blanca, enero / junio de 2009.

Academia Argentina de Letras et Arturo Capdevila en personne le proclama : « Grand seigneur des Lettres... grand seigneur de la liberté... »¹.

Quant à Paul-jean Toulet, poète et romancier palois (1867-1920), « Está considerado como el máximo representante de la tendencia poética *fantaisiste* »². Borges vouait une profonde admiration aux *Contrerimes*, « recueil paru dans les années vingt, qui l'enchantait et qu'il plaçait, avec certitude et constance au pinacle de la poésie française. »³ : « Il y a aussi un poète français que j'aime beaucoup et je crois qu'il est presque oublié en France ou qu'on ne fait que l'étudier, par exemple, dans les histoires de la littérature, ce qui est une façon d'avoir disparu ou d'être mort, non, d'appartenir à l'histoire de la littérature. Et c'est un poète du Sud de la France, Toulet, [...] moi, je savais beaucoup de ses *Contrerimes* par cœur [...] »⁴. En effet, son engouement était si fort qu'il le connaissait quasiment par cœur, comme en témoigne à plusieurs reprises Jean Pierre Bernés :

Il me pria d'en trouver des extraits dans l'anthologie qui nous servait de référence. D'emblée il récita la première des *Romances sans musique*, « En Arles » :

« Dans Arles, où sont les Aliscans,
Quand l'ombre est rouge, sous les roses,
Et clair le temps [...] »⁵

[...]

[Borges] évoquait notre rencontre au centre Pompidou, où il avait participé à un congrès sur Kafka. Le trait d'union était *Les contrerimes* de P.-J. Toulet que je lui avais lues maintes fois et, avec beaucoup de calme et d'émotion il récita, sur sa lancée, un quatrain de ce recueil qui était pour lui une référence incontournable.

« Voici que j'ai touché les confins de mon âge.
Tandis que mes désirs sèchent sous le ciel nu,
Le temps passe et m'emporte à l'abyme inconnu,
Comme un grand fleuve noir, où s'engourdit la nage. »⁶

Contrairement à ces trois écrivains cités dans le prologue, Borges a profondément révolutionné le courant littéraire d'Argentine de l'époque, ancré dans le sentimentalisme, comme le souligne Manuel Durán en conclusion à son article :

L'Argentine, pays jeune et viril, avait surtout produit des œuvres, aussi bien populaires qu'intellectuelles, qui gavaient leur public de sentimentalisme. Borges, le plus distingué et le plus influent de nos écrivains actuels, semble avoir obtenu l'impossible : **changer le cours de ce courant**

¹ J. de Milleret, « Biographie », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne, Op. Cit.*, p. 426.

² G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, (1925), Pamplona, Ugeux Editores, 2002, pp. 355-356.

³ J. P. Bernés, *Jorge Luis Borges : La vie commence...*, Paris, Le Cherche Midi, 2010, pp. 48-49.

⁴ *Jorge Luis Borges*, DVD 1, 1^{ère} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*

⁵ J. P. Bernés, *Jorge Luis Borges : La vie commence...*, *Op. Cit.*, p. 49.

⁶ *Ibid.*, p. 169. (Selon Jean Pierre Bernés, cette « cople » 53 était la préférée de Borges.)

et projeter dans le monde une image de la littérature argentine extrêmement sévère, austère, avec un maximum d'intellectualité et un minimum de sentimentalisme. Et cela depuis le début de sa carrière littéraire. [...]¹

De même, Mario Vargas Llosa — dont l'émerveillement et le plaisir à relire l'œuvre borgésienne demeurent inextinguibles² — perçoit en Borges "le phénomène" majeur de la littérature moderne espagnole et lui reconnaît une dette³. Il soutient que Borges a bouleversé le cours de la tradition littéraire latino-américaine :

Pour l'écrivain latino-américain, Borges a représenté la rupture d'un certain complexe d'infériorité qui, de façon inconsciente, bien sûr, l'empêchait d'aborder certains sujets et l'enfermait dans un horizon provincial. Avant lui, il semblait téméraire ou illusoire, pour l'un de nous, de se promener dans la culture universelle comme pouvait le faire un Européen ou un Nord-Américain. Certains poètes modernistes l'avaient, certes, fait avant lui, mais ces incursions, même celles du plus notable — Rubén Darío — tenaient du *pastiche*, du papillonnement superficiel et un peu frivole en territoire étranger. Il se trouve que l'écrivain latino-américain avait oublié quelque chose qu'en revanche nos classiques, comme l'Inca Garcilaso ou Sor Juana Inés de la Cruz, n'avaient jamais mis en doute : à savoir qu'ils appartenaient, par droit de langue et d'histoire, à la culture occidentale.⁴ [...]

Et c'est un autre domaine où l'écrivain latino-américain doit beaucoup à l'exemple de Borges. Il ne nous a pas montré seulement qu'un Argentin pouvait parler de Shakespeare en toute connaissance de cause, ou concevoir des histoires plausibles situées à Aberdeen, mais qu'il pouvait aussi révolutionner sa tradition stylistique. Attention : j'ai parlé d'exemple, ce qui n'est pas la même chose qu'influence. La prose de Borges, par sa furieuse originalité, a causé des ravages chez d'innombrables admirateurs qui ont porté à la parodie pure l'usage de certains verbes, images ou façons d'adjectiver bien à lui. C'est l'influence que l'on détecte aussitôt, parce que Borges est l'un des écrivains de notre langue qui est parvenu à créer un mode d'expression aussi personnel, une musique verbale (pour le dire avec ses mots) aussi propre, que les plus illustres classiques : Quevedo (qu'il admira tant) ou Góngora (qui ne lui plaisait pas trop). La prose de Borges se reconnaît à l'oreille ; parfois il suffit d'une phrase, voire d'un simple verbe (conjecturer, par exemple, ou fatiguer au sens de tourmenter) pour savoir qu'il s'agit de lui.⁵

Par ailleurs, Borges a toujours désapprouvé la tendance des universités occidentales à préférer les ouvrages préconisés par les bibliographies à la lecture des textes sources : « *Las universidades prefieren la bibliografía a la lectura de los libros.* ». Il déplore, en

¹ M. Durán, « Les deux Borges », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne, Op. Cit.*, p. 241. (C'est nous qui surlignons.)

² « J'ai été assez inconstant dans les passions littéraires de mon adolescence ; beaucoup de ceux qui furent mes modèles, quand je tente de les relire, me tombent maintenant des mains, et parmi eux Sartre lui-même. Mais en revanche, Borges, cette passion secrète et coupable, n'a jamais faibli ; relire ses textes, ce que j'ai fait périodiquement, comme pour accomplir un rite, a toujours été une aventure heureuse. Ces derniers temps, pour préparer cette causerie, j'ai même relu d'un bout à l'autre toute son œuvre et, ce faisant, je me suis à nouveau émerveillé, comme la première fois, de l'élégance et de la limpidité de sa prose, du raffinement de ses histoires et de la perfection de leur construction. » (Mario Vargas Llosa, *Un demi-siècle avec Borges*, coordonné et traduit par Albert Bensoussan, Paris, Éditions de L'Herne, 2010, p. 50).

³ « Je sais combien les appréciations littéraires peuvent être éphémères, mais je crois que dans ce cas on peut affirmer, sans risque d'erreur, que Borges a été le phénomène le plus important de la littérature moderne de langue espagnole, et un des artistes contemporains les plus mémorables.

Je crois aussi que la dette que nous avons contractée envers lui, nous qui écrivons en espagnol, est immense. Tous, même ceux qui, comme moi, n'ont jamais écrit un seul conte fantastique ni n'ont de prédilection particulière pour les fantômes, les problèmes de double et d'infini ou la métaphysique de Schopenhauer. » (*Ibid.*, pp. 50-51).

⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁵ *Ibid.*, pp. 54-55.

effet, que « Dans nos universités, on n'étudie pas vraiment la littérature, on étudie **l'histoire de la littérature**, l'assise sociologique des œuvres ou, dans le meilleur des cas, les vicissitudes géographiques et les changements de domicile des auteurs. »¹. Déjà en 1938, précisait-il dans son compte-rendu d'*Introduction à la poétique* de Paul Valéry qu'il avait rédigé pour la revue *El hogar*, le point de vue valérien quant à l'aspect fallacieux de l'appellation « Histoire de la Littérature » : « Valéry — como Croce — piensa que todavía no tenemos una Historia de la Literatura y que los vastos y venerados volúmenes que usurpan ese nombre son una Historia de los Literatos más bien. »².

En 1966, Borges, professeur de littérature anglaise à l'Université de Buenos Aires, manifesta son hostilité à l'instauration de nouvelles matières qui lui paraissaient préjudiciables à la découverte des textes sources, telles que la sociologie de la littérature. Il alla jusqu'à porter à la connaissance de la presse — *La Prensa* et *La Nación* — sa désapprobation de ce nouveau programme d'enseignement, ce qui provoqua l'indignation du Doyen de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'époque.

A ce propos, lors d'une interview que Borges accorda pour un documentaire portant sur sa personne³ ou encore lors de sa conférence donnée sur le livre, il explique que, durant ses vingt années de professorat sur la littérature anglaise, à la Faculté de Philosophie et de Lettres de l'Université de Buenos Aires, il a toujours conseillé à ses élèves de lire les livres

¹ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, p. 139. (C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges, « reseña : *Introduction à la poétique* de Paul Valéry », *El Hogar*, Buenos Aires, 10 de junio de 1938, in *Textos cautivos*, *Op. Cit.*, p. 247.

³ Voici un extrait de l'interview accordée par Borges pour le documentaire *Borges para Millones* de Ricardo Wullicher où il donne son point de vue sur l'enseignement universitaire de la littérature :

Pues bien, yo he sido profesor de literatura inglesa durante veinte años en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y siempre les aconsejé a mis estudiantes : “*Si un libro los aburre, déjenlo ; no lo lean porque es famoso, no lean un libro porque es moderno, no lo lean porque es antiguo ; si un libro es tedioso para ustedes, déjenlo, aunque ese libro sea El Paraíso perdido, que para mí no es tedioso, o El Quijote, que para mí tampoco es tedioso, pero si un libro es tedioso para ustedes, no lo lean, ese libro no ha sido escrito para ustedes. La lectura debe ser una de las formas de la felicidad*”. De modo que yo aconsejaría a los posibles lectores de mi testamento, que no pienso escribir, yo les aconsejaría que eligieran mucho, que no se dejaran asustar por la reputación de los autores, que leyeran buscando una felicidad personal, un goce personal, que es el único modo de leer ; si no, caemos en la tristeza de las bibliografías, de la cita, de Fulano, luego un paréntesis, luego dos fechas separadas por un guión, y luego, por ejemplo, una lista de críticos que han escrito sobre ese autor. Y todo eso es una desdicha. Yo nunca les di bibliografía a mis alumnos, les dije : “*No, no lean nada de lo que se ha escrito sobre Fulano de Tal. Shakespeare no leyó una línea escrita sobre él y escribió la obra de Shakespeare. Ustedes no se preocupen de lo que se ha escrito sobre Shakespeare. Lean ustedes a Shakespeare. Si Shakespeare les interesa, muy bien ; si Shakespeare les resulta tedioso, déjenlo. Shakespeare no ha escrito aún para ustedes, pero algún día Shakespeare será digno de ustedes y ustedes serán dignos de Shakespeare. Pero mientras tanto, no hay que apresurar las cosas*”. Es decir, yo aconsejaría ante todo la lectura y **la lectura hedónica**, la lectura del placer, no la triste lectura universitaria hecha de referencias, de citas, de fichas. [...] (« Borges y la Universidad », in *Variaciones Borges*, vol. 1, Aarhus, Borges Center, Ivan Almeida & Cristina Parodi, 1996, p. 144 ; c'est nous qui surlignons.).

sources plutôt que les œuvres critiques car, même si l'on n'en comprend pas l'intégralité, on retire au moins du plaisir à entendre la voix personnelle de l'écrivain, sa manière exacte de dire les choses, dont on s'imprègne : « Yo diría que lo más importante de un autor es su entonación, lo más importante de un libro es la voz del autor, esa voz que llega a nosotros »¹. De même, dans ses *Entretiens sur la poésie...*, il insiste sur cette idée de la primauté de la voix d'un écrivain :

Quand on pense à un poète, on pense à sa voix. On ne pense pas à des pages imprimées. On pense à des cadences particulières, à une façon de parler, à une façon de penser. J'ai l'impression de connaître sa voix, j'ai l'impression, en ce sens, de la connaître personnellement, bien que je ne l'aie jamais rencontrée en chair et en os, évidemment, puisque l'histoire l'interdit, puisque la chronologie l'interdit.²

Semblable réflexion trouve écho dans la pensée de Schopenhauer qui accorde la primauté à l'étude de l'œuvre d'un poète, d'un dramaturge ou d'un philosophe plutôt qu'à des circonstances biographiques et historiques :

À ceux-là s'apparentent ceux qui recherchent avec zèle et s'efforcent de connaître à fond LES MATÉRIAUX DES ŒUVRES POÉTIQUES, par exemple la légende de Faust et sa littérature, puis les circonstances et les événements personnels réels de la vie du poète qui ont DONNÉ NAISSANCE à son œuvre. Ils ressemblent à celui qui, voyant un beau décor de théâtre, se hâte d'aller examiner sur la scène les tréteaux en bois qui le supportent. [...] Quant à ceux qui au lieu d'étudier les PENSÉES d'un philosophe, s'initient à l'histoire de sa vie, ils ressemblent aux gens qui négligent un tableau pour son cadre, dont ils examinent longuement le bon goût des moulures et la valeur de la dorure.³

Dans la suite du prologue à son *Antología poética 1923-1977*, Borges établit un contraste avec la conception orientale, empreinte de relativisme quant à la paternité des œuvres, où c'est le contenu originel des œuvres qui prévaut sur les mouvements littéraires, sur des données circonstancielle chronologiques ou identitaires : « *El Oriente, en cambio, entendía que todo es muy antiguo, o impersonal, o contemporáneo, lo cual al cabo da lo mismo.* ». A l'appui de ce commentaire, Borges se réfère à la pensée de Winternitz. Ce chercheur souligne la préférence orientale d'attribuer de vastes œuvres à une entité abstraite (« una divinidad », « un personaje de la fábula », el « Tiempo ») ou plurielle (« una secta ») plutôt qu'à un créateur personnel : « *Winternitz afirma que el Indostán atribuía sus vastas epopeyas a una divinidad, a una secta, a un personaje de la fábula o*

¹ J. L. Borges, *Borges oral*, (publicado originalmente en 1979), Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 20.

² J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, *Op. Cit.*, p. 25.

³ A. Schopenhauer, Partie II, Chapitre 3, § 59, in *Parerga et Paralipomena. Petits écrits philosophiques*, (1851), traduction et annotation par Jean-Pierre Jackson, Paris, Éditions Coda, seconde édition révisée, 2010, pp. 473-474. (En majuscules dans le texte.)

simplemente al Tiempo. ». A cet égard, durant un entretien avec María Esther Vázquez, Borges justifie cette « absence du sentiment historique »¹ chez les Hindous :

— *En revanche, pour les hindous tout est contemporain.*

— Ce qui revient à dire que tout est **éternel**. Ce qui intéresse vraiment les hindous, c'est la philosophie, ce n'est pas le nom des philosophes, leur succession chronologique, leur localisation dans l'espace ou dans le temps. Ce qui les intéresse vraiment ce sont les problèmes posés, ils croient que leur solution est possible et c'est pourquoi ils font comme si le long dialogue des générations, qui se sont occupées de la philosophie, se passait dans une sorte de réalité contemporaine et magique, et non dans le déroulement du temps.²

Le propos qui suit, tenu par Borges lors de l'une de ses conférences, est à ce sujet fort révélateur de sa réprobation des mouvements littéraires qui se limitent à ancrer les œuvres dans une époque précise ; lui, est en quête de l'Eternité, d'une inscription perdurable des œuvres dans la mémoire collective :

CORTÍNEZ : Hier soir, vous nous avez dit que vous ne croyez pas aux mouvements littéraires, n'est-ce pas ?

BORGES : Ah, certainement ! Je pense que les mouvements littéraires sont une erreur. Peut-être parce que je suis un individualiste, non ? Et dans la littérature anglaise, qui est pour moi *la* littérature, il n'y a pratiquement pas de mouvements. Et ceux qui existent sont moins importants que les écrivains qui y ont participé. Par exemple, je pense que Coleridge ou Wordsworth sont plus importants que le mouvement romantique. Et, en général, on peut dire que c'est vrai. D'ailleurs, la notion d'école me frappe comme une idée plutôt triste. Bien sûr, c'est une notion commode pour ceux qui font une chronologie de la littérature dans une optique historique, mais c'est une discipline assez récente. Je ne crois pas qu'il y ait des études historiques d'une littérature quelconque au XVIII^e siècle ; ça a commencé au XIX^e siècle. Et aujourd'hui, tout est perçu dans une optique historique ; tout est perçu comme étant fonction de dates, ce que je trouve plus ou moins sinistre. Il faudrait penser à chaque livre comme au livre de l'instant présent. Pour moi la grandeur de Kafka, c'est que ses romans, et avant tout ses nouvelles, sont de splendides réussites et qu'ils sont très anciens. Ils n'avaient pas besoin d'être contemporains. Et ça, c'est une vertu. [...] C'est cela que devrait viser la littérature. Elle devrait s'efforcer d'être éternelle, et pas de coïncider exactement avec une époque, parce que c'est un tel malheur pour nous d'être condamnés à une époque. Je crois qu'il faudrait nous mettre à la recherche d'éternités, même si on n'en trouve pas.³

A la lumière de ce discours, l'on saisit mieux le vœu primordial qu'exprime Borges. Il attire l'attention sur l'angle de vision qu'il souhaiterait que son lecteur adopte à la lecture de son *Antología poética* : « *Yo desearía que este volumen fuera leído sub quadam specie aeternitatis, de un modo hedónico, no en función de teorías, que no profeso, o de mis circunstancias biográficas.* ». Il s'agit d'appréhender l'exploration de son œuvre sous l'aspect de l'éternité (« sub quadam aeternitatis »), c'est-à-dire comme quelque chose d'immuable, d'éternel, et par conséquent d'atemporel. Par le biais de cette vision, on

¹ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, Op. Cit., p. 138.

² *Ibid.*, p. 139. (C'est nous qui surlignons.)

³ J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, Op. Cit., pp. 60-61 (en italique dans le texte).

distingue la volonté de Borges de parvenir à être un écrivain indémodable et universel. Aspirant à transcender le temps, Borges s'inscrit manifestement dans le sillage de la pensée des sociétés primitives où « [...] l'homme archaïque retrouve la possibilité de transcender définitivement le temps et de vivre dans l'éternité »¹.

Il préconise, en outre, l'attitude hédoniste pour prendre plaisir à la découverte des textes. Pour lui, la lecture ne doit pas être une obligation mais, avant tout, une source de plaisir, de jouissance, une expérience intense de bonheur. C'est pourquoi, s'attacher à retrouver des traces de théories littéraires, des données chronologiques, autobiographiques lui semble superfétatoire :

[...] lire un livre c'est... c'est tomber amoureux, disons, non, la lecture est une expérience personnelle et une expérience personnelle très aiguë et très intense.

[...] Il faudrait apprendre à nos étudiants à considérer la littérature comme une expérience personnelle. C'est ça le véritable devoir, n'est-ce pas ? Enseigner, non pas le contenu des livres, mais l'amour des livres, l'amour de la littérature.

[...] En ce qui me concerne, je crois que la littérature a été l'expérience la plus aiguë de toutes. La littérature est une expérience très aiguë, surtout la poésie.

[...] Un peu comme le fait que j'aimais mon père, que je suis tombé amoureux de mademoiselle une telle, et caetera. Oui, tout cela, c'étaient des expériences personnelles. La lecture est une expérience très personnelle, une expérience très agréable, pas une obligation, certainement pas, mais un plaisir — une forme facile d'habitude.²

Remarquons que cette conception borgésienne du texte comme corps érotique, source de plaisir, concorde avec la pensée de Roland Barthes, à la nuance près que ce dernier opère une distinction entre le « texte de plaisir » (qui reconforte) et le « texte de jouissance » (qui déconcerte)³. Ces deux types de texte partagent, toutefois, le point commun de produire un effet-miroir sur le lecteur : « Le texte a une forme humaine, c'est une figure, un anagramme du corps ? Oui, mais de notre corps érotique »⁴, affirme-t-il.

De plus, Borges indique que l'hédonisme a constitué également son critère de sélection lors de la composition de son anthologie, ce qui sous-entend qu'il ne s'est pas soucié des attentes que pouvaient avoir, entre autres, les historiens de la littérature. Il précise avoir recueilli ses poèmes au gré de ses préférences intimes : « *Lo he compilado*

¹ M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Op. Cit., p. 177.

² J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, Op. Cit., pp. 34-35.

³ R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, pp. 22-23 (en italique dans le texte) :

Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconcerte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage.

⁴ *Ibid.*, p. 26.

hedónicamente ; sólo he recogido lo que me agrada o lo que me agradaba en el instante en que lo elegí. ».

Borges aborde la fin de son prologue par l'idée selon laquelle n'existe pas de livre fondamentalement mauvais. Tout livre recèle toujours une réussite, si moindre soit-elle, comme le soutient Pline le Jeune : « *Plinio el Joven, en el libro tercero de sus Epístolas, escribe que no hay libro tan malo que no tenga algo bueno.* ». Il suggère, à ce propos, que la beauté n'est pas quelque chose qui serait réservé à une élite, ni d'extrêmement rare, mais, au contraire, un fait esthétique qui se produit souvent et demeure à la portée de tout un chacun : « *Ese dictamen, que Cervantes leyó, confirma mi sospecha de que la belleza es común.* ». Soulignons, en ce sens, la citation borgésienne suivante relevée dans l'ouvrage *Borges para principiantes* :

Al cabo de los años he observado que la belleza, como la felicidad, es frecuente. No pasa un día en que no estemos, un instante, en el paraíso. No hay poeta, por mediocre que sea, que no haya escrito el mejor verso de la literatura, pero también los más desdichados. La belleza no es patrimonio de unos cuantos ilustres.¹

En outre, il donne à entendre que la beauté réside dans la simplicité même des choses, dans leur agencement qui peut prendre un tour magique, comme le signale l'énumération-fleuve de « *Otro poema de los dones* » qui tend à embrasser toute la richesse du monde : « *Así lo insinúa el incompleto catálogo que se llama Otro poema de los dones.* ». Ainsi, lors de ses conférences dispensées sur la poésie, place-t-il la beauté au cœur de la définition qu'il propose de la poésie (définition qui ne le satisfait pas entièrement, de par la platitude de sa force évocatrice) : « *La poesía est l'expression de la beauté par l'intermédiaire de mots combinés avec art* »².

Borges clôt son prologue, en nous délivrant son rêve d'immortalité non point identitaire, personnelle, mais littéraire. Le sentiment prophétique qu'il éprouve à l'égard du poète anglais, Milton³, concorde tout à fait avec son aspiration personnelle. Il caresse, en effet, l'espoir que quelques-uns de ses écrits — ne serait-ce qu'une page ou une simple ligne, précise-t-il en toute modestie — passent à la postérité : « *Sería muy raro que esta antología, que abarca más de medio siglo, no incluyera una página o una línea, digna de*

¹ Verónica Abdala / Carlos Polimeni / Rep, *Borges para principiantes*, Buenos Aires, Era Naciente SRL, 1999, p. 169.

² J. L. Borges, *L'art de poésie*, Op. Cit., p. 23.

³ « J'ai le sentiment que Milton survivra, restera éternel, non dans ses œuvres complètes, mais dans quelques pages d'anthologies impérissables. » (M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, Op. Cit., p. 150).

la atención y de la memoria ». Le recours, ici, à la litote (« sería muy raro [...] que no incluyera ») ne laisse pas de place au doute : son propos révèle moins une pensée hypothétique qu'une certitude intime.

Dans le prologue à son œuvre poétique complète, jaillit pareille aspiration. Après avoir indiqué toute destinée possible d'un ouvrage poétique¹, Borges énumère la poignée de poèmes à travers lesquels il souhaiterait survivre, à savoir cinq poèmes :

Tres suertes puede correr un libro de versos : puede ser adjudicado al olvido, puede no dejar una sola línea pero sí una imagen total del hombre que lo hizo, puede legar a las antologías unos pocos poemas.

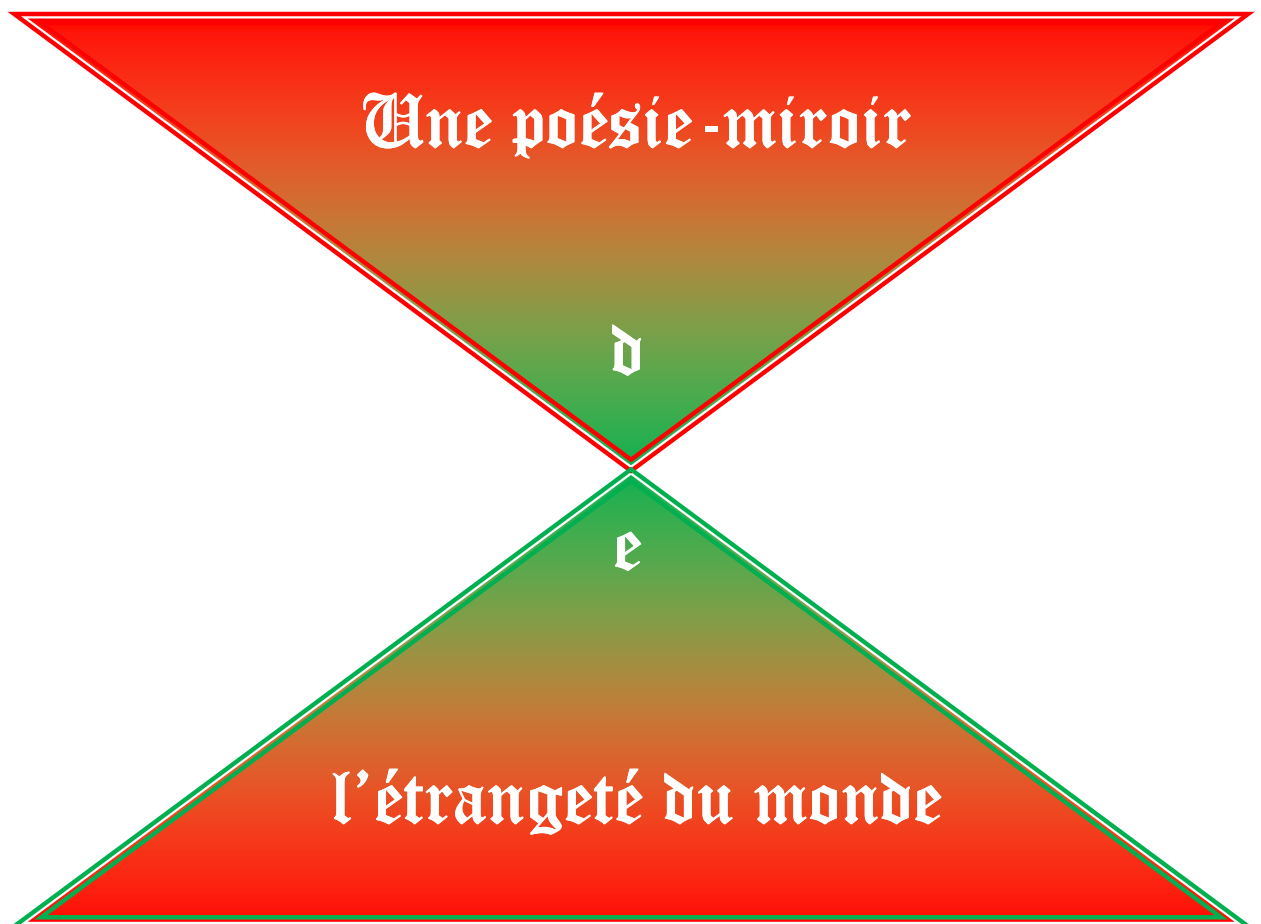
*Si el tercero fuera mi caso yo querría sobrevivir en el Poema conjetural, en el Poema de los dones, en Everness, en El Golem y en Límites.*²

Ces poèmes figurent, d'ailleurs, dans l'anthologie poétique élaborée personnellement par Borges, ce qui corrobore leur importance aux yeux de l'auteur.

¹ L'œuvre de Enrique Banchs connut la première des destinées énoncées par Borges : la relégation à l'oubli.

² J. L. Borges, « Prólogo », in *Obra poética, I (1923-1929)*, *Op. Cit.*, p. 12.

Deuxième partie :



I- UNE POÉSIE DE L'ABÎME ET DU VERTIGE

A- Une poésie démystificatrice : le perpétuel aveuglement

Borges, le poète, a une conscience aiguë que l'homme est constamment bercé, ou plus exactement, prisonnier de toutes sortes d'illusions, « prisonnier qu'il est du principe d'individuation ! dupe du voile de Maya ! »¹, comme le souligne le philosophe Schopenhauer, qui rejoint en ce sens la pensée bouddhiste. C'est pourquoi il s'emploie à nous conduire à des désenchantements, à des désillusions, afin de nous faire prendre conscience de notre perpétuel aveuglement pour, en même temps, nous en libérer.

Il est à remarquer combien la finalité du travail philosophique de Schopenhauer (et de Spinoza) concorde avec celle de la production bourgeoise dans le domaine poétique :

L'intervention de Schopenhauer dans le champ philosophique, tout comme celle de Spinoza, vise à essayer de faire de son lecteur, et de se rendre lui-même, un homme désabusé mais « libre », libéré des illusions et des tourments qui les accompagnent, libéré de ce que Spinoza appelle les passions tristes.²

1) L'art bourgeois de la perplexité et de l'ironie : le miroir poétique de la pensée schopenhauerienne

➤ L'impossibilité de connaître le Monde en soi

Schopenhauer amorce son ouvrage majeur par la thèse selon laquelle « Le monde est ma représentation »³, et plus précisément, « le monde [...] n'existe que comme représentation dans son rapport avec un être percevant, qui est l'homme lui-même »⁴. Cela

¹ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Op. Cit., p. 444.

Le philosophe entend par « principe d'individuation » « l'aspect que les choses prennent pour les yeux de l'individu » (*Ibid.*, p. 444).

² Clément Rosset, « Préface à l'Édition Quadrige » de *Le monde comme volonté et comme représentation*, Op. Cit., p. VII.

³ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Op Cit., p. 25.

Précisons que Schopenhauer conçoit la synonymie des termes de « représentation » et de « phénomène », et indique :

« Phénomène » signifie représentation, et rien de plus ; et toute représentation, tout objet est phénomène. (*Ibid.*, p. 152.)

⁴ *Ibid.*, p. 25.

signifie qu'il nous est impossible de connaître le Monde en soi, c'est-à-dire tel qu'il est dans son essence¹.

Dans un esprit analogue, Borges a conscience, lui aussi, du caractère irréductiblement impénétrable et énigmatique du monde dans lequel nous vivons et de la limitation de l'être humain : « [...] en supposant que le monde extérieur existe, ce que je crois, que pouvons-nous en connaître à travers les intuitions que nous avons et nos cinq sens corporels ?² [...] La réalité est une chose totalement différente de ce que nos sens nous communiquent »³. D'où le sentiment du « carácter alucinatorio del mundo »⁴. Sa poésie est, à ce propos, particulièrement révélatrice de ce constat. En effet, par exemple, dans le premier poème « El Sur » de la *Antología poética 1923-1977*, l'aspect étrange (« secreto ») de la citerne d'eau pourrait être le reflet microcosmique et énigmatique de notre monde :

v. 7 haber sentido el círculo del agua
v. 8 en el secreto aljibe⁵

avoir senti le cercle d'eau
dans la secrète citerne

Dans le poème « Llaneza »⁶, la voix poétique est animée de l'espoir d'obtenir, à sa mort, non pas gloire ou succès (comme le suggère l'expression doublement restrictive « no admiraciones ni victorias », v. 16), mais modestement une place durable dans l'au-delà de la représentation, dans la réalité authentique (« sino sencillamente ser admitidos / como parte de una Realidad innegable, / como las piedras y los árboles. », vv. 17-19). Cela serait pour elle la chose la plus noble, la plus grandiose (« Eso es alcanzar lo más alto, / lo que tal vez nos dará el Cielo », vv. 14-15).

¹ Rüdiger Safranski ne manque pas de souligner le sens des notions-clés de "représentation" et de "volonté" dans la pensée schopenhauerienne :

El programa entero de la filosofía de Schopenhauer está condensado en el título de su gran obra. El mundo es nuestra representación y, más allá de esto, según su substancia auténtica, es "voluntad". Ambos conceptos pueden resultar confusos. ¿Qué significan en Schopenhauer ?

"Representación" es todo aquello del mundo exterior que aparece en la conciencia y es elaborado en ella, en la percepción cotidiana, en la fantasía, en la especulación y en las teorías. Pero no todo puede reducirse a esta realidad captada desde fuera. Hay además un segundo acceso. [...] Es en el propio cuerpo donde encontramos la realidad experimentada desde dentro : dolor, deseo, placer, pulsión. A todo eso Schopenhauer le da el nombre de "voluntad".

El concepto de "voluntad" no designa la intención racional, sino la pulsión insaciable, el deseo incansable. Frente a esto, la inteligencia se presenta como algo secundario, "al servicio" de la voluntad, dice Schopenhauer. (R. Safranski, « La actualidad de Schopenhauer », in *El País*, Madrid, 16 de octubre de 2010.)

² J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, traduit de *Diálogos últimos* (titre original) par Claude Couffon, (Argentine, 1987, pour l'édition originale), La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube / Éditions Zoé, 1988 pour la traduction française, p. 43.

³ *Ibid.*, p. 141.

⁴ J. L. Borges, « Avatares de la tortuga », in *Discusión, Op. Cit.*, p. 171.

⁵ J. L. Borges, « El Sur », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 9.

⁶ J. L. Borges, « Llaneza », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 11.

Il importe de s'interroger sur les raisons de cette impénétrabilité du monde.

A cet égard, la voix poétique du poème « Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922 » laisse entrevoir, sur un mode perplexe, par le biais d'une tournure interrogative, deux conceptions radicalement antagoniques du monde :

v. 20	¿ soy yo esas cosas y las otras	suis-je ces choses et les autres
v. 21	o son llaves secretas y arduas álgebras	ou sont-elles clés secrètes et algèbres ardues
v. 22	de lo que no sabremos nunca ? ¹	de ce que nous ne saurons jamais ?

Le vers 20 sous-tend l'idée que le monde pourrait être un chaos, un ensemble absurde, une « architecture du hasard »² : l'adjectif anaphorique « esas » se réfère à toutes les choses énoncées, de manière apparemment chaotique, dans la longue énumération qui précède (vv. 1-19). Le syntagme « las otras » renvoie probablement à toutes les autres richesses du monde que l'énumération ne peut contenir. Le « yo » poétique, en quelque sorte panthéiste, s'identifie à la totalité hétéroclite du monde.

Dans les deux derniers vers du poème (vv. 21-22), la copule disjonctive « o » ouvre sur la pensée selon laquelle le monde constituerait, au contraire, un cosmos, c'est-à-dire un ensemble organisé — au sens étymologique grec de *kósmos* — mais qui demeurerait secret, qui nous serait voilé (« lo que no sabremos nunca »). L'aspect insaisissable de ce principe ordonnateur qui régit le monde s'apparente à l'impossibilité de trouver les clefs adéquates (« llaves secretas »), à une équation dont la résolution est laborieuse (« arduas álgebras »), pour ne pas dire insoluble (comme le laisse entendre l'adverbe « nunca »). Notons que la voix poétique reste spectatrice, ne se prononce pas en faveur de l'une ou de

¹ J. L. Borges, « Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922 », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 12.

² C'est cette idée qui émane de la fin de la deuxième partie du poème « Nubes » (recueil « Los conjurados », in *Obra poética, 3 (1975-1985)*, *Op. Cit.*, p. 296) ; soit le monde est un chaos, régi par le hasard, soit il est un cosmos qui obéit à un principe ordonnateur, peut-être divin (Dieu), mais qui demeure un mystère pour l'entendement humain. A cette énigme du monde succède dans les deux derniers vers le mystère de l'existence humaine :

[...]	
¿ Qué son las nubes ? ¿ Una arquitectura del azar ? Quizá Dios las necesita para la ejecución de Su infinita obra y son hilos de la trama oscura. Quizá la nube sea no menos vana que el hombre que la mira en la mañana.	Que sont-ils, ces nuages ? Architecture du hasard ? Dieu, peut-être, les veut ainsi pour que Son oeuvre infinie s'accomplisse. Ils sont le fil de quelque trame obscure. Le nuage, peut-être, est aussi vain que l'homme qui le voit dans le matin.

Le substantif "hasard" peut être saisi dans le sens où l'entend Schopenhauer : « La succession dans le temps d'événements qui n'ont pas de lien causal est précisément ce qu'on appelle *hasard* » (A. Schopenhauer, *De la quadruple racine du principe de raison suffisante*, thèse de doctorat (1814), présentation, traduction et notes par François-Xavier Chenet, (2^{ème} édition, Francfort, 1847), Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1997, p. 125).

l'autre conception. Elle nous fait connaître, comme par effet-miroir, sa contemplation du monde dans sa diversité. Elle nous livre la révélation de son sentiment de perplexité, d'étonnement qu'elle éprouve au regard de l'énigme du monde qui se pose à elle (pronom « yo » explicite, v. 20) et, comme par contagion, à nous (pronom collectif « nosotros » contenu dans le verbe conjugué « sabremos », v. 22). Précisons que l'évocation de l'image d'un sphinx, au fil de l'énumération (v. 7), contribue à renforcer le caractère énigmatique du monde.

On retrouve cette même oscillation entre les deux conceptions du monde comme cosmos ou chaos, dans deux poèmes qui se font pendant, de par leur titre quasiment identique et leur thématique : « El laberinto » et « Laberinto »¹. Ces deux poèmes convergent dans la vision du monde, similaire à un labyrinthe² et sur l'idée d'emprisonnement de la voix poétique à l'intérieur. Toutefois, dans « El laberinto », l'architecture est rigoureuse (comme en témoigne la construction de murs : « redes / de piedra », vv. 1-2 ; « monótonas paredes », v. 4 ; « Rectas galerías », v. 5) et obéit à un ordre secret, qui laisse deviner l'existence d'un centre (« círculos secretos », v. 6), avec la présence implicite du Minotaure. Remarquons que l'expression « círculos secretos » produit un écho intertextuel des deux vers du poème « El Sur », commentés auparavant (« el círculo del agua / en el secreto aljibe »). L'organisation formelle de ce poème recèle un ordre architectonique, qui consolide l'idée du monde comme un labyrinthe bien pensé. La monotonie des murs se reflète dans la structure métrique régulière de vers

¹ J. L. Borges, « El laberinto » et « Laberinto », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, pp. 96-97.

² Dans l'ultime recueil poétique de Borges, « Los conjurados », semblable oscillation entre les deux conceptions du monde se fait à nouveau patente. Sur fond de mythologie grecque (le mythe de Thésée), la voix poétique du poème en prose, intitulé « El hilo de la fábula », exprime son penchant pour la croyance de la conception du monde comme un ensemble labyrinthique mais cohérent, où tout élément suivrait un fil — de façon imagée le fil d'Ariane — mais quasiment insaisissable, posséderait une justification secrète qui nous est inaccessible :

[...] El hilo se ha perdido ; el laberinto se ha perdido también.

Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo ; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad.

(J. L. Borges, « El hilo de la fábula », recueil « Los conjurados » (1985), in *Obra poética, 3 (1975-1985), Op. Cit.*, p. 298.)

Traduction en français :

[...] Le fil s'est perdu. Le labyrinthe s'est perdu, lui aussi.

Nous ne savons même plus, maintenant, si c'est un labyrinthe qui nous entoure, un cosmos secret ou un chaos hasardeux. Notre beau devoir à nous est d'imaginer qu'il y a un labyrinthe et un fil. Jamais nous ne tiendrons le fil. Il peut se faire que nous le rencontrions et que nous le perdions dans un acte de foi, une cadence, un rêve, dans les mots que l'on nomme philosophie ou dans le simple bonheur.

hendécasyllabiques. La forme qui pourrait sembler libre, de par son caractère monolithique, cache en fait une construction minutieuse : c'est la présence de rimes qui permet le discernement d'un enchaînement de quatre *cuartetos*, couronnés d'un distique consonnant. Soit le schéma suivant : EDES – ADO – ADO – EDES / ÍAS – ETOS – ETOS – ÍAS / ADO – ÍDO – IDO – ADO / UERTE – ADES – ADES – UERTE / ERA – ERA.

A l'inverse, dans le poème intitulé « Laberinto », se fait jour une architecture confuse, chaotique, pour ne pas dire impossible. En effet, le château labyrinthique revêt la particularité, difficilement concevable pour l'esprit humain, d'être comme invisible (« no tiene ni anverso ni reverso » (v. 3), à la différence d'une pièce de monnaie par exemple), de ne posséder ni murs ni centre¹, ce qui l'apparente à un contenant informe qui n'est pas sans faire penser à la sphère "effroyable" décrite par le philosophe Pascal² (« ni externo muro ni secreto centro », v. 4). En outre, l'inexistence du Minotaure renforce l'idée du manque de centre. A la différence du poème précédent où l'organisation formelle corrobore l'idée d'architecture géométrique, secrète et précise du labyrinthe, l'aspect formel monolithique du poème « Laberinto » occulte une organisation sonore ambiguë, ce qui corrobore l'aspect de confusion architecturale : un sonnet hendécasyllabique dont les rimes se distribuent soit en deux *cuartetos*³ et deux *tercetos*⁴, soit en trois *cuartetos* et un distique consonnant à la fin.

Le constat de l'impénétrabilité du monde conduit à éprouver le sentiment du caractère illusoire du monde. Ce sentiment est particulièrement patent dans la poésie de Borges et réside au cœur de la philosophie bouddhiste comme le souligne, dans son essai, l'écrivain argentin. Prendre une corde pour un serpent est l'un des exemples d'illusion retenus par le philosophe Sankara, l'un des grands maîtres de la doctrine du "Vedanta" : « Para ilustrar la naturaleza ficticia del mundo, Sankara nos habla del error de quienes

¹ Comme le précise le docteur Francisco Javier Gómez Zárate, un labyrinthe peut être « monocéntrico » (avoir un seul centre), « policéntrico » (plusieurs centres) ou « acéntrico » (sans centre) (F. J. Gómez Zárate, *Borges y la poética del laberinto*, in *Homenaje a Jorge Luis Borges*, Televisión Universitaria, *Horizontes Culturales*, México, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, coordinador : el profesor Juan Manuel Delgado Carmona, productor y realizador : Miguel Ángel Mendoza López, 24 de agosto de 2011, 1h 50).

² « Una esfera espantosa, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna » (J. L. Borges, « La esfera de Pascal », in *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 19).

³ Deux *cuartetos* selon un schéma de rimes embrassées (ENTRO-VERSO-VERSO-ENTRO/INO-OTRO-OTRO-INO), ce qui vient corroborer l'idée que ce labyrinthe embrasse tout l'Univers.

⁴ Deux *tercetos* selon le schéma : IDA-AÑA-AÑA / IDA-IERA-IERA ou un *cuarteto* et un *pareado* selon le schéma : IDA- AÑA-AÑA-IDA / IERA-IERA.

toman una cuerda por una serpiente ; detrás de la imaginaria serpiente hay una cuerda real [...] »¹.

Dans la conclusion du poème « Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad », on peut lire :

- v. 9 El humo desdibuja gris las constelaciones
- v. 10 remotas. Lo inmediato pierde prehistoria y nombre.
- v. 11 El mundo es unas cuantas tiernas imprecisiones.
- v. 12 El río, el primer río. El hombre, el primer hombre.²

Dans ce passage, l'ordonnance du monde des étoiles, organisées en constellations (« las constelaciones ») est brouillée par le voile de fumée du cigare (« El humo desdibuja gris »). Ce voile acquiert, ici, un sens symbolique, en sous-tendant l'idée du voile des illusions qui couvre le monde tel qu'il est vraiment. Le Monde en soi se trouve voilé par un monde d'apparences illusoires dans lequel nous vivons, constitué de toutes sortes d'imprécisions (« imprecisiones ») : par exemple, l'imprécision visuelle engendrée par « El humo », l'imprécision temporelle causée par la perte de la mémoire comme le suggèrent l'expression « Lo inmediato pierde prehistoria » et le vers 12, ou encore l'imprécision nominative par l'oubli des noms (« y nombre »). Remarquons que le caractère imprécis, indéfini, de la locution adverbiale quantitative « unas cuantas » contribue à renforcer l'idée de la nature floue, fallacieuse du monde, amorcée par la propagation de la fumée. L'adjectif « tiernas » peut évoquer l'aspect agréable de se laisser bercer d'illusions.

Cette idée du caractère illusoire du monde apparaît plus clairement encore dans le poème « Ariosto y los árabes » :

- | | |
|---|---|
| v. 41 Ni el amor ignoró ni la ironía | L'amour, il le connut lui-même, et l'ironie ; |
| v. 42 y soñó así, de pudoroso modo, | S'il se laissait aller à rêver la splendeur, |
| v. 43 el singular castillo en el que todo | Il la savait un rêve, et paraît de pudeur |
| v. 44 es (como en esta vida) una falsía. ³ | Son château couronnant la cime indéfinie. |

¹ J. L. Borges / A. Jurado, *Qué es el budismo*, (publicado originalmente en 1976), Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 37.

² J. L. Borges, « Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 16.

Traduction en français :

La fumée a brouillé les constellations,
La mémoire, les mots. Le monde apparaît comme
Un croisement de tendres imprécisions ;
Et c'est le premier fleuve et c'est le premier homme.

³ J. L. Borges, « Ariosto y los árabes », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, pp. 33-37.

Dans ce quatrain, la comparaison incise dans le vers 44 par le biais de parenthèses « (como en esta vida) » permet à la voix poétique d'introduire discrètement son regard personnel sur le monde : elle met en lumière, comme par effet-miroir, la similitude entre les apparences illusoire du château imaginé par Arioste et celles de notre monde. L'adverbe « todo », mis en relief en fin de vers, insiste sur le fait que rien n'échappe aux illusions ; tout est condamné au leurre.

De ce point de vue, il n'est pas étonnant de percevoir dans la poésie borgésienne l'insistance sur l'idée que la connaissance de la « Chose en soi » nous est inaccessible, idée prégnante dans la pensée de Kant¹ et de Schopenhauer. En effet, selon ces philosophes, nous ne pouvons connaître que le « phénomène », « jamais le noumène », au sens kantien², c'est-à-dire jamais la Chose en soi (jamais la « Volonté », comme la nomme Schopenhauer³), la Chose telle qu'elle est dans son essence profonde. Ainsi « l'inexplicable, c'est la volonté », déclare Schopenhauer⁴, qui insiste sur notre impuissance et la sienne, en tant que philosophe, à ne pouvoir connaître « **qu'une des faces** des objets, la représentation ; leur essence intime reste pour moi un profond secret [...] »⁵.

En ce sens, la biche évoquée dans le poème « La cierva blanca » de Borges est une créature illusoire, et précisément ici une illusion onirique (« [...] la cierva blanca que soñé esta mañana [...], v. 4), qui ne présente qu'un unique côté (« cierva de **un solo lado** »), le côté phénoménal de son être :

v. 5	Duraría un segundo. La vi cruzar el prado	Faite d'un peu d'oubli et d'un peu de mémoire
v. 6	y perderse en el oro de una tarde ilusoria,	Je la vis, et l'instant fut ténu comme un fil,
v. 7	leve criatura hecha de un poco de memoria	Qui traversait le pré, et son léger profil
v. 8	y de un poco de olvido, cierva de un solo lado. ⁶	Alla se perde en l'or d'un couchant illusoire.

Ainsi perçoit-on l'abîme entre la copie onirique illusoire (« cierva blanca de un sueño », v. 12) et la biche en soi, archétypale comme dirait Platon.

¹ « [...] Kant parle de la chose en soi, qui est au-delà de nos perceptions. [...] Il dit que nous voyons un arbre vert, mais que nous pourrions aussi bien le voir bleu, si nos organes visuels étaient différents ; qu'au toucher il nous semble convexe, mais que nous pourrions aussi bien le sentir concave, si nos mains étaient faites d'une autre manière. Mais les yeux et les mains appartiennent au monde externe, au monde des apparences. » (J. L. Borges, *Cours de littérature anglaise*, titre original : *Borges profesor*, édité par Martín Arias et Martín Hadis, traduit de l'espagnol et préfacé par Michel Lafon, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 232).

² A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 61.

³ *Ibid.*, p. 152 : « La chose en soi, c'est la volonté uniquement [...]. La volonté est la substance intime le noyau de toute chose particulière, comme de l'ensemble [...] ».

⁴ *Ibid.*, p. 165.

⁵ *Ibid.*, p. 170. (C'est nous qui mettons en relief cette expression-clef.)

⁶ J. L. Borges, « La cierva blanca », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 128.

Il est intéressant de remarquer un autre abîme sous-jacent : la voix poétique nous laisse, en outre, entendre que son évocation de l'animal n'est pas la transcription exacte de l'animal rêvé. Cette évanescence du souvenir de la biche, ou du moins la déformation de ce souvenir, est suggérée par le truchement de l'expression « hecha de un poco de memoria / y de un poco de olvido ».

De même que la perception de la biche, dont on ne peut saisir uniquement une face, son côté phénoménal, le fleuve évoqué, dans le poème intitulé « G. A. Bürger », ne présente qu'une seule berge : « río que tiene **una sola margen** »¹. Cette précision peut sembler surprenante et énigmatique, puisqu'un fleuve présente, de toute évidence, deux bords. Toutefois, d'un point de vue schopenhauerien, cette unique rive renvoie assurément à la limitation de la capacité de l'homme à ne pouvoir connaître seulement la perception phénoménale et illusoire du fleuve, et par voie de conséquence, le seul versant de la représentation du monde.

Le fait de ne pouvoir connaître que le phénomène sous-tend l'idée du conditionnement de la représentation par le sujet, comme l'affirme Schopenhauer : « Tout le monde objectif est et demeure représentation, et, pour cette raison, est absolument et éternellement conditionné par le sujet [...] »². Il importe de constater qu'il ressort de la poésie borgésienne cette idée du caractère subjectif et relatif de notre perception du monde.

A ce propos, dans le poème « Adrogué »³, les fleurs du parc sont perçues en leur coloration noire (« las negras flores », v. 2), en raison de l'atmosphère nocturne (complément circonstanciel de temps « en la noche », v. 1). La nuit fausse notre vision des couleurs véritables de ces fleurs, des couleurs en soi. Cette période d'obscurité agit comme un filtre, un voile qui assombrit les couleurs jusqu'à les rendre indiscernables (« noche indescifrable ») et illusoirement noires. En fait, l'évocation de la couleur noire de ces fleurs constitue également un moyen habile de la voix poétique pour suggérer avec plus de force l'intensité sombre de la nuit. Il se peut que cette évocation de « las negras flores » dans l'obscurité de la nuit soit un discret clin d'œil borgésien à Virgile⁴. En tout cas, elle n'est pas sans rappeler l'un des exemples de prédilection que prenait le père de Jorge Luis, la

¹ J. L. Borges, « G. A. Bürger », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, pp. 144-145. (C'est nous qui surlignons.)

² A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 39.

³ J. L. Borges, « Adrogué », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, pp. 40-42.

⁴ Dans l'*Énéide* l'on peut lire : « [...] la nuit noire a ôté leur couleur aux choses. » (Virgile, *Énéide*, traduction de Maurice Lefaure, revue par Sylvie Laigneau, Paris, Le Livre de Poche Classiques, Librairie Générale Française, 2004, pour la présente édition, p. 245).

couleur de l'orange — avec l'échiquier —, pour faire comprendre simplement à son fils, enfant, l'idéalisme subjectif et l'illusion des sens :

Je me rappelle que, lorsque j'étais enfant, mon père m'a enseigné les énigmes fondamentales, les problèmes essentiels de la philosophie, sans jamais mentionner un seul nom propre, ni une seule date. Par exemple, il se servait d'un échiquier pour m'expliquer les paradoxes de Zénon et des Présocratiques, sans les nommer. Je me souviens aussi d'un soir, à la maison, où il m'a demandé — il tenait une orange à la main, nous étions à table — et il m'a demandé : « De quelle couleur est cette orange ? » J'ai répondu : « Je pense qu'elle est orange. » Mais j'ai trouvé que ce n'était pas suffisant et j'ai ajouté : « Disons entre rouge et jaune. » Il a poursuivi : « Oui, mais si j'éteins la lumière ou si tu fermes les yeux... » J'étais stupéfait. Le lendemain soir, il m'a demandé : « Combien pèse cette orange ? » Il la prit dans sa main. C'est ainsi que j'ai glissé vers l'idéalisme, sans que le terme idéalisme ait été prononcé. Peu à peu j'ai appris non à comprendre, mais à sentir, à apprécier les paradoxes de Zénon, sans qu'il ait jamais fait allusion à ce philosophe. Plus tard, il m'a donné un livre, un livre de Lewis, un Juif, un ami de George Eliot ; ce livre s'intitulait *A Biographical History of Philosophy* (Une histoire biographique de la philosophie). Je l'ai toujours chez moi. Et j'ai découvert que toutes ces devinettes, ces énigmes que me posait mon père étaient dans ce livre, et qu'on les appelait idéalisme. La philosophie présocratique, et le reste. J'y suis venu grâce à mon père, qui savait enseigner. Il était professeur de psychologie ; il ne croyait pas du tout en la psychologie. Mais il a fait mon éducation de cette manière très distrayante, en posant des questions simples. Il m'a enseigné la philosophie au moyen de l'orange et de l'échiquier. Par la suite, je me suis plongé seul dans ces problèmes.¹

Dans sa théorie sur les couleurs « la nature SUBJECTIVE de la couleur »² est précisément la thèse que défend Schopenhauer. Il prétend démontrer la fausseté des théories de Newton et apporter des rectifications et des améliorations à la théorie que Goethe avait élaborée et qu'il lui avait exposée : « Goethe había publicado en 1810 con ningún éxito su *Teoría de los colores*, resultado de veinte años de observaciones. [...] En desacuerdo con las teorías que Newton exponía en su *Óptica*, Goethe soñaba con proponer una alternativa que asombrase al mundo científico. Esta pasión por los colores le venía desde sus tiempos de pintor frustrado en Italia [...]. Kantiano convencido, Schopenhauer observó que la percepción de los colores por el ojo humano es de índole subjetiva ; lo cual iría vinculado a su conocida idea de que el mundo es nuestra representación, la de cada individuo que lo percibe. »³.

Toujours dans le poème « Adrogué », un autre filtre attire notre attention. Il s'agit de verres colorés, à travers lesquels le monde se donne à voir :

¹ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, Op. Cit., pp. 175-176.

² A. Schopenhauer, Chap. VI « Sur la théorie des couleurs », Partie II, in *Parerga et Paralipomena. Petits écrits philosophiques*, Op. Cit., p. 553. (En majuscules dans le texte).

³ L. F. Moreno Claros, « Pasión y teoría de los colores », in *El País*, Madrid, 2 de marzo de 2013. Pour de plus amples précisions sur la théorie des couleurs de Schopenhauer, l'on peut lire l'ouvrage traduit en espagnol : *Sobre la visión y los colores. Seguido de la correspondencia con Goethe* (Arthur Schopenhauer), edición y traducción de Pilar López de Santa María, Madrid, editorial Trotta, 2013, 120 pages.

v. 30	[...] los vidrios de colores	[...] les carreaux de couleur
v. 31	que revelan al niño los primores	Qui à l'enfant révèlent les merveilles
v. 32	de un mundo rojo y de otro mundo verde .	D'un monde rouge et puis d'un monde vert.

Le filtre des couleurs permet de percevoir un monde en quelque sorte dédoublé de façon antagonique en deux autres : le binôme des couleurs complémentaires « rojo » / « verde » pourrait implicitement suggérer le dualisme monde phénoménal / monde en soi.

Il est à remarquer que l'idée de dédoublement affleurerait déjà dans le quatrain précédent, par le biais de la présence d'un miroir, qui duplique une pierre (« esa piedra gris que se duplica / continuamente en el borroso espejo », vv. 27-28). Or, ce qui importe d'observer c'est que le miroir évoqué est déformant (comme le laisse entendre l'adjectif « borroso »). Autrement dit, au regard de cet objet, notre perception de la réalité s'altère, devient encore moins nette, moins claire.

➤ **L'illusion de la connaissance du Sujet en soi**

Parallèlement à l'idée de l'impénétrabilité de l'essence du Monde en soi, Schopenhauer défend l'idée selon laquelle la connaissance du Sujet en soi nous est inaccessible : « [...] le sujet connaissant ne peut [...] jamais être connu, être objet ou représentation. [...] ce que nous connaissons en nous comme objet de connaissance, ce n'est donc pas le sujet connaissant, mais le sujet voulant, le sujet de la volition, la volonté. »¹. Il y a lieu d'entendre « Sujet », au sens schopenhauerien du « principe qui connaît sans être connu soi-même »². « Ce sujet, chacun le trouve en soi »³, mais « Nous ne connaissons [...] jamais le sujet »⁴, affirme Schopenhauer, qui reprend d'ailleurs la pensée de Kant selon laquelle « [...] notre propre moi ; nous ne le saisissons que dans son phénomène, nullement dans la réalité qu'il peut constituer en soi. »⁵. En d'autres termes, est manifeste l'incapacité à se connaître soi-même. Le sujet a la capacité de connaître mais ne peut se saisir lui-même comme objet de connaissance :

[...] dès que nous nous avisons de pénétrer en nous-mêmes, et que, dirigeant l'œil de notre esprit vers le dedans, nous voulons nous contempler, nous ne réussissons qu'à aller nous perdre dans un vide sans fond [...]⁶

¹ A. Schopenhauer, *De la quadruple racine du principe de raison suffisante*, *Op. Cit.*, p. 194.

² A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵ *Ibid.*, p. 221.

⁶ *Ibid.*, p. 354.

Dans son essai « El tiempo y J. W. Dunne » de *Otras inquisiciones*, Borges fait remarquer que cette impossibilité à connaître nous-mêmes notre *vrai moi* est une idée déjà présente dans la philosophie hindoue. Cette dernière explique, en effet, que le sujet se trouve nécessairement représenté par un autre sujet, qui lui-même ne peut l'être que par un troisième, et ainsi de suite dans une régression à l'infini (« un vide sans fond », dit Schopenhauer) :

El séptimo de los muchos sistemas filosóficos de la India que Paul Deussen registra [in *Nachvedische Philosophie der Inder*, 318], niega que el yo pueda ser objeto inmediato del conocimiento, « porque si fuera conocible nuestra alma, se requeriría un alma segunda para conocer la primera y una tercera para conocer la segunda. »¹

Borges souligne que la thèse de Schopenhauer sur la négation de la connaissance du Sujet en soi constitue, en fait, une reprise de la doctrine philosophique hindoue :

[...] esa negación radical de la introspección cuenta unos ocho siglos. Hacia 1843, Schopenhauer la redescubre. « El sujeto conocedor », repite, « no es conocido como tal, porque sería objeto de conocimiento de otro sujeto conocedor » (*Welt als Wille und Vorstellung*, tomo Segundo, capítulo diecinueve).²

Il nous donne à entendre que la Chose, autre que l'être humain, peut encore moins bien se connaître elle-même, étant donné qu'elle n'est pas douée de la capacité réflexive et se trouve dépourvue de raison. En ce sens, dans « Otro poema de los dones », la rose énigmatique offre une image colorée d'elle-même qu'elle ne peut connaître :

v. 19 [...] el misterio de la rosa
v. 20 que prodiga color y que no lo ve³

[...] le mystère de la rose
Qui prodigue la couleur et qui ne la voit pas

Remarquons que ces vers font écho à ceux de Angelus Silesius, poète mystique allemand du XVII^{ème} siècle, dont Borges traduisit l'œuvre avec María Kodama : « « *Die Ros' ist ohn warum, / sie blühet weil sie blühet* » (« La rose n'a pas de pourquoi, / elle fleurit comme elle fleurit »)⁴.

La rose est incapable d'observer son propre reflet, comme si elle était en quelque sorte aveugle. Et précisément, l'idée de cécité des choses, des objets utiles du quotidien, apparaît explicitement dans le poème « Las cosas » (adjectif « ciegas »), ainsi que leur caractère mystérieux (adjectif « sigilosas ») :

¹ J. L. Borges, « El tiempo y J. W. Dunne », in *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 35.

² *Ibid.*, p. 35.

³ J. L. Borges, « Otro poema de los dones », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 82.

⁴ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 136.

v. 9 [...] ¡ Cuántas cosas,
 v. 10 limas, umbrales, atlas, copas, clavos,
 v. 11 nos sirven como táctos esclavos,
 v. 12 ciegas y extrañamente sigilosas !¹

[...] Ô combien de choses,
 Limes, pas de portes, atlas, coupes et clous,
 Nous servent, comme de tacites esclaves,
 Choses aveugles et si étrangement secrètes !

Ces choses n'auront pas conscience de notre départ, ce qui souligne leur incapacité à raisonner : « no sabrán nunca que nos hemos ido » (v. 14). Cette absence de raison (ou *ratio*), Schopenhauer l'avait clairement exposée dans l'assertion selon laquelle cette possibilité de raisonner est la « faculté essentielle qui distingue l'homme de l'animal »². Ce *distinguo est*, à ce propos, également valable entre l'homme et la chose.

Dans un esprit analogue, la moitié du sonnet « De que nada se sabe », est consacrée à l'idée que les choses ne peuvent connaître leur état intérieur et extérieur ni même avoir conscience de leur propre identité. On constate l'identité impersonnelle de l'objet perçu, comme par exemple ici la lune, le sable, et par effet de généralisation, toute chose en général aux vers 3 et 4 :

v. 1 La luna ignora que es tranquila y clara
 y ni siquiera sabe que es la luna ;
 la arena, que es la arena. No habrá una
 cosa que sepa que su forma es rara.
 v. 5 Las piezas de marfil son tan ajenas
 al abstracto ajedrez como la mano
 que las rige. [...] ³

La lune ne sait pas qu'elle est calme et clarté
 Et ne sait même pas que son nom est la lune.
 Le sable ne sait pas qu'il est sable. Il n'est rien
 Qui sache que sa propre forme est étrange.
 Les pièces d'ivoire, de l'échiquier abstrait,
 Sont tout aussi étrangères que cette main
 Qui les régit. [...]

Par ailleurs, dans sa poésie, Borges met en relief l'idée de la négation de l'identité personnelle de l'être humain, ce qui est une manière de remettre en question l'unicité de notre moi.

A cet égard, la voix poétique de « Poema de los dones » est celle « de un yo plural y de una sola sombra » (v. 34), dans la mesure où Borges, le poète, devenu directeur de la Bibliothèque Nationale de Buenos Aires⁴, éprouve quotidiennement le sentiment qu'il est en train de vivre, de répéter ce qu'un « autre » a déjà vécu ; d'où sa sensation de fusionner avec cet autre du Passé (v. 31), sous le signe de l'Eternel Retour (v. 32), dans une triple dimension, à la fois spatiale (la même bibliothèque), comportementale (« los mismos pasos ») et temporelle (« los mismos días ») :

¹ J. L. Borges, « Las cosas », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 98.

² A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation, Op. Cit.*, p. 67.

³ J. L. Borges, « De que nada se sabe », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 126.

⁴ Jorge Luis Borges est à la direction de la Bibliothèque Nationale de Buenos Aires depuis 1955 jusqu'au retour du mouvement péroniste, en 1973.

v. 29	Al errar por las lentas galerías	Lorsque j'erre à travers les lentes galeries
v. 30	suelo sentir con vago horror sagrado	Souvent je ressens avec une vague horreur
v. 31	que soy el otro, el muerto, que habrá dado	Sacrée que je suis l'autre, le mort qui a dû
v. 32	los mismos pasos en los mismos días. ¹	Faire les mêmes pas, au cours des mêmes jours.

On découvre, au vers 37, que l'autre à qui la voix poétique fait allusion est Paul Groussac. Cet écrivain d'origine française, qui fut le prédécesseur de Borges, à la direction de la Bibliothèque Nationale, était atteint, lui aussi, de cécité.

Dans le quatrain final :

v. 37	Groussac o Borges, miro este querido	Groussac ou Borges, je contemple ce monde
v. 38	mundo que se deforma y que se apaga	Aimé qui se déforme et qui s'éteint
v. 39	en una pálida ceniza vaga	En une pâle et vague cendre
v. 40	que se parece al sueño y al olvido.	Semblable au rêve et à l'oubli.

La mise en apposition du groupe nominal « Groussac o Borges » vient étayer le vers 35 (« ¿ Qué importa la palabra que me nombra [...] ? »), et suggère l'idée que la voix poétique de première personne (« miro ») s'identifie à présent explicitement aux deux poètes, sans opérer de distinction identitaire. La conjonction de coordination « o » n'est pas ici dissociative, mais au contraire associative et même fusionnelle.

Dans le poème « Le regret d'Héraclite »², se dessine le mouvement d'une identité plurielle, quasiment panthéiste (« Yo, que tantos hombres he sido ») vers la vaine tentative amoureuse de l'identité individuelle souhaitée (« no he sido nunca / aquel en cuyo amor desfallecía Matilde Urbach »). Le schéma chiasmatisque (Pronom « yo » - les tournures verbales « he sido » / « no he sido » - Pronom « aquel ») accentue, à l'évidence, l'effet d'abîme irréductible entre le « yo » à l'identité multiple et « aquel » à l'identité personnelle³.

Dans le poème « Browning resuelve ser poeta », il est loisible d'observer le mouvement symétrique inversé de celui du distique du poème évoqué précédemment. En effet, l'énumération qui s'amorce à partir du vers 24 déploie le mouvement d'une identité individuelle de la voix poétique (« Viviré de olvidarme. », v. 23) inclinant à une identité plurielle, suggérée par de successives identifications, mises en relief par des effets anaphoriques du verbe « ser » :

	Seré la cara que entreveo y que olvido,	Je serais ce visage que j'entrevois et que j'oublie,
v. 25	seré Judas que acepta	je serais Judas qui accepte

¹ J. L. Borges, « Poema de los dones », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 20.

² J. L. Borges, « Le regret d'Héraclite », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 46.

³ Dans un essai de jeunesse, intitulé « La nadería de la personalidad », Borges tente de nier l'existence du « moi » individuel (in *Inquisiciones*, publicado originalmente en 1925, Madrid, Alianza Editorial, 2007, pp. 92-104).

	la divina misión de ser traidor, seré Caliban en la ciénaga, seré un soldado mercenario que muere sin temor y sin fe,	sa divine mission de traître, je serais Caliban dans le bourbier, je serais un soldat mercenaire qui meurt sans crainte et sans foi,
v. 30	seré Polícrates que ve con espanto el anillo devuelto por el destino, seré el amigo que me odia. [...] y alguna vez seré Robert Browning. ¹	je serais Polycrate qui voit avec épouvante la bague restituée par le destin, Je serais l'ami qui me hait. [...] et en certaine occasion je serai Robert Browning.

Notons que le vers 24, qui laisse entendre l'oubli de l'image du miroir, joue le rôle d'une transition entre l'état identitaire individuel de la voix poétique (vers 23) et son acheminement imaginatif vers une identité englobant de multiples êtres (fictifs ou réels), une identité en quelque sorte à visée panthéiste. La présence de virgules qui ponctuent l'énumération-fleuve crée un effet cumulatif, fortifiant l'idée qu'un homme peut être tous les hommes.

Afin de sauver sa vie et celle de ses compagnons, prisonniers dans la caverne des cyclopes, Ulysse usa d'une double ruse consistant à offrir du vin au cyclope Polyphème et à voiler son vrai nom à ce dernier, en lui répondant s'appeler « Personne », comme y fait allusion le poème « Odisea, libro vigésimo tercero ». Une fois ivre, Polyphème s'endormit et Ulysse parvint, alors, à lui planter un pieu dans l'œil. Ce dernier hurla de douleur, ce qui alarma les autres cyclopes qui lui demandèrent ce qui lui arrivait. Polyphème leur répondit que Personne était en train de le tuer. Ils le prièrent donc de se taire². A travers le cas particulier d'Ulysse, les deux tercets de ce sonnet mettent en relief un questionnement sur l'unicité de notre moi, sujet à de perpétuels changements :

Ya en el amor del compartido lecho duerme la clara reina sobre el pecho de su rey, pero ¿ dónde está aquel hombre	Maintenant, dans l'amour de leur lit partagé, La claire reine dort sur le cœur de son roi. Mais alors, où donc peut bien se trouver cet homme
que en los días y noches del destierro erraba por el mundo como un perro y decía que Nadie era su nombre ? ³	Qui, tout au long des jours, des nuits de son exil, Tel un chien vagabond errait de par le monde Tout en déclarant que Personne était son nom ?

Le mode interrogatif de ce passage laisse entendre que le moi du Passé d'Ulysse (un chien errant) n'est plus le même que le moi du Présent (un roi auprès de son épouse bien-aimée) : le pronom interrogatif « dónde » et l'éloignement temporel signifié par le déictique

¹ J. L. Borges, « Browning resuelve ser poeta », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, pp. 118-119.

² Cf. Homère, « Chant IX », in *L'Odyssée*, traduction de Victor Bérard, introduction de Paul Demont, notices, index et notes de Marie-Pierre Noël, Paris, Librairie Générale Française, 2006, pp. 235-254.

³ J. L. Borges, « Odisea, libro vigésimo tercero », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 70.

« aquel » suggèrent que le moi du Passé d'Ulysse appartient à un temps révolu, au « Royaume du Déjà-Plus », comme dirait le philosophe Jankélévitch¹.

A propos de cet état constamment changeant de notre être, Borges se plaît à souligner dans sa production le paradoxe de l'identité de l'être, c'est-à-dire le fait que nous sommes, à tout instant, à la fois identique et changeant.

Il insista, par exemple, sur ce paradoxe, lors de ses cours dispensés à l'Université de Belgrano, à Buenos Aires, en 1978. Il précisa que l'évanescence instantanée et continue de notre être n'est jamais totale, dans le sens où nous changeons à chaque instant, et pourtant paradoxalement nous demeurons le même. D'où toute la complexité de la question identitaire, en étroite corrélation avec l'énigme du temps. Il eut recours plusieurs fois à des images philosophiques (comme l'image du fleuve d'Héraclite, dont l'eau à la fois identique et en perpétuel changement, reflète métaphoriquement notre propre être), ou à des exemples plus ancrés dans le quotidien de tout un chacun, comme celui-ci :

Mi presente — o lo que era mi presente — ya es el pasado. Pero ese tiempo que pasa, no pasa enteramente. Por ejemplo, yo conversé con ustedes el viernes pasado. Podemos decir que somos otros, ya que nos han pasado muchas cosas a todos nosotros en el curso de una semana. Sin embargo, somos los mismos.²

Cette idée de la constitution paradoxale et illusoire de notre être réside au cœur de la pensée bouddhiste : « Para el budismo, cada hombre es una ilusión, vertiginosamente producida por una serie de hombres momentáneos y solos. La apariencia de continuidad que una sucesión de imágenes produce en la pantalla cinematográfica puede ayudarnos a comprender esta idea un tanto desconcertante. »³.

Dans sa poésie, Borges multiplie les évocations d'images afin de nous faire sentir cette idée du sujet qui est toujours le même tout en étant en perpétuel changement. Il use, tout particulièrement, de l'image de la lune, qui est à la fois une et diverse dans ses états apparents (« la diversa luna »⁴ dans le poème « El otro tigre », v. 28), ou encore de l'image du fleuve, toujours en perpétuel écoulement mais qui reste identique à lui-même, comme le suggère l'antithèse « pasa y queda » : « [...] el río interminable / que pasa y queda [...] »⁵. Ce fleuve reflète (« es cristal ») notre identité paradoxale, par le biais de l'image d'Héraclite : « un mismo / Heráclito inconstante ». L'oxymore « mismo » / « inconstante »

¹ V. Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 152.

² J. L. Borges, *Borges oral*, *Op. Cit.*, p. 85.

³ J. L. Borges, *Qué es el budismo*, *Op. Cit.*, pp. 60-61.

⁴ J. L. Borges, « El otro tigre », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 29.

⁵ J. L. Borges, « Arte Poética », vers 25 et 26, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 44.

se trouve redoublé dans la suite antithétique du vers, ce qui crée un effet de redondance et donc d'insistance : « [...] que es el mismo / y es otro, como el río interminable. »¹. Ainsi dans la pensée poétique borgésienne, ressort l'idée que l'autre est en fait le même, et l'un de ses recueils de poèmes s'intitule, d'ailleurs, « El otro, el mismo ».

Le sonnet « El instante » nous révèle également ce caractère paradoxal de l'être :

v. 9	Entre el alba y la noche hay un abismo	Entre l'aube et la nuit, il existe un abîme
v. 10	de agonías, de luces, de cuidados ;	D'agonies, de lumières et d'inquiétudes ;
v. 11	el rostro que se mira en los gastados	Ce visage qui, dans les miroirs, se cherche,
v. 12	espejos de la noche no es el mismo. ²	Fatigué de la nuit, n'est jamais le même.

La voix poétique emploie, ici, un présent gnomique et l'article défini « el » à portée générale (v. 11), afin de nous faire comprendre que, en le laps ne serait-ce que d'une journée, de l'aube au soir, notre visage a subi l'altération du temps. Ce ne sont pas les miroirs qui sont sujets à l'usure comme pourrait le laisser entendre l'hypallage « gastados », mais notre visage (« el rostro »).

Parallèlement, chez Schopenhauer, il est intéressant de relever l'exemple de l'eau :

L'eau reste l'eau avec les propriétés qui lui sont inhérentes ; mais lorsque, mer paisible, elle réfléchit ses bords, lorsqu'elle s'élance écumante sur les rochers, lorsqu'elle jaillit artificiellement dans les airs, comme un rayon délié, elle est soumise à des causes extérieures ; un état lui est aussi naturel que l'autre ; mais suivant les circonstances, elle est ceci ou cela, également prête à toutes les métamorphoses, et pourtant, dans tous les cas, fidèle à son caractère et ne manifestant jamais que lui.³

Ce passage suggère, d'une part, l'idée de l'existence de l'eau en soi, éternellement la même (l'Idée de l'eau, dirait Platon), et, d'autre part, l'eau sous sa forme phénoménale, sujette à tout type de changements d'état, selon les lois de « causes extérieures », de diverses circonstances.

En ce sens, Schopenhauer énonce ce paradoxe de notre être à la fois identique et changeant, en mettant en exergue l'idée que le corps de l'homme a une double nature : il est à la fois « représentation »⁴ — et plus précisément un individu soumis au temps, un être temporel, « un phénomène éphémère »⁵ — et « volonté » (c'est-à-dire « un sujet connaissant, éternel et serein »⁶, « un être en soi »). Cette idée de double essence de l'être que nous sommes vaut d'ailleurs, de façon plus générale, pour toute Chose (chose

¹ *Ibid.*, vers 27 et 28, p. 44.

² J. L. Borges, « El instante », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 75.

³ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 185.

⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁵ *Ibid.*, p. 264.

⁶ *Ibid.*, p. 264.

phénoménale / chose en soi) : « En effet, c'est comme phénomène que le particulier est périssable ; comme chose en soi, il est au contraire hors du temps, donc il n'a pas de fin. »¹.

➤ L'irréalité de l'Espace

Pour Schopenhauer, « *Le monde que nous percevons [...] est soumis aux formes de l'espace, du temps et de la causalité qui n'existent que dans notre esprit.* »². Plus précisément, « [...] l'espace n'est que le principe de raison déterminé par rapport à l'étendue, autrement dit la position [...] »³, déclare-t-il. Et « cet espace [...] lui-même ne peut exister que comme représentation »⁴, ce qui l'amène à évoquer le caractère infini de l'espace qui contraste avec la sensation de petitesse et de finitude qui est la nôtre : « Au milieu de l'espace infini et du temps infini, l'individu humain se voit, fini qu'il est, comme une grandeur infime devant celles-là [...] »⁵.

La poésie de Borges s'inscrit tout à fait dans cette conception schopenhauerienne de l'espace. Dans le poème « Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74) »⁶, l'immensité de la pampa (« la pampa desmedida », v. 10), — ce « vertige horizontal »⁷ —, nous fait sentir que l'on ne peut pas saisir l'espace dans sa totalité.

Force est de constater que revient fréquemment sous la plume du poète argentin tout un vocabulaire indiquant le caractère infini et labyrinthique de l'espace. En ce sens, Ana

¹ *Ibid.*, p. 359.

² A. Schopenhauer, « Introduction » de Richard Roos, in *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. XI (en italique dans le texte).

³ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 63.

⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁵ *Ibid.*, p. 393.

⁶ J. L. Borges, « Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74) », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 32.

⁷ Telle est l'expression que l'écrivain français, Pierre Drieu La Rochelle, avait employée pour désigner la pampa lors de son séjour en Argentine. La déception de Borges fut grande quand Jean Pierre Bernés lui apprit que cette formule qu'il trouvait « magique » n'était qu'un emprunt à Joseph Delteil qui en avait usée pour qualifier la *meseta* espagnole :

Même s'il pensait que la pampa est « une série de processus mentaux qui ne saurait se livrer en une seule image », il était sous le charme de celle que lui a donnée Drieu, à l'occasion de son séjour en Argentine, et qui l'avait qualifiée de « vertige horizontal » lorsqu'il la découvrit avec fascination dans la périphérie de Buenos Aires. Borges me commenta longuement cette formule qu'il trouvait magique, mais il fut très déçu et presque abasourdi lorsque je lui fis savoir qu'elle n'était, en réalité, qu'une simple redite empruntée à Joseph Delteil, lequel avait résumé en ces termes la *meseta* espagnole, dans un contexte érotico-scabreux.

(J. P. Bernés, *J. L. Borges : La vie commence...*, *Op. Cit.*, pp. 90-91.)

María Barrenechea relève dans la production borgésienne la récurrence d'un « vocabulario de la vastedad », qui s'applique d'ailleurs aussi bien au temps qu'à l'espace :

Por eso abundan en sus libros ciertos adjetivos que son como un vago ademán en el tiempo y en el espacio : *vasto, remoto, infinito, enorme, desafortado, eternizado, inmortal, grandioso, desmantelado, dilatado, incesante, inagotable, insaciable, interminable, hondo, cóncavo, agravado, profundo, final, último, penúltimo, lateral, perdido, desterrado, extraviado, cansado, fatigoso, vertiginoso.*¹

Dans cette énumération nous avons mis en relief les adjectifs présents dans l'ouvrage qui occupe particulièrement notre attention et notre réflexion, la *Antología poética 1923-1977*. Par exemple, dans le poème « Ariosto y los árabes », le labyrinthe qu'a ourdi Arioste (« ese resplandeciente laberinto »²) est vaste et brillant, tel un « **enorme** diamante en el que un hombre / puede perderse venturosamente »³.

A regarder d'un peu plus près l'index lexical des poèmes que nous avons créé⁴, l'on peut relever quelques autres adjectifs, qui expriment eux aussi l'aspect incommensurable et chaotique de l'espace :

- « **abierto** » : Dans le poème « A quien ya no es joven »⁵, l'ouverture de « el abierto foso » suggère un espace abyssal. L'évocation de « la llanura / abierta » du poème « El gaucho »⁶ met en lumière l'immensité de la pampa. Dans le poème « El centinela », la voix poétique avoue que « La puerta del suicida está abierta »⁷. Or, le passage dans cette ouverture marque un prolongement de notre vie sur la Terre dans un autre espace : « en la sombra ulterior del otro reino estaré yo »⁸. La précision « el mar abierto » du poème « Las causas »⁹ évoque la vaste étendue de l'eau.

- « **alto** » : cet adjectif renvoie souvent à une idée d'immensité de l'espace sur le plan vertical, comme dans l'expression « esa alta y honda biblioteca » de « Poema de los

¹ Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Editorial PAIDOS, 1967, p. 25. (C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges, « Ariosto y los árabes », vers 52, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 35.

³ *Ibid.*, vers 53 et 54, p. 35. (C'est nous qui surlignons.)

⁴ Cf. Annexe n°1 : « *Antología poética 1923-1977* : index lexical des poèmes » (pp. 630-692).

Précisons que nous empruntons cette technique de la création d'un index lexical à la Professeure d'Université Annick Allaigre dont sa thèse de doctorat sur la poésie de Jorge Cuesta comprend un « index lexical des sonnets ». (Annick Allaigre, *L'écriture poétique de Jorge Cuesta : les sonnets*, Pau, Éditions Covedi – CDRLV, 1996, 274 pages).

⁵ J. L. Borges, « A quien ya no es joven », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 69.

⁶ J. L. Borges, « El gaucho », vers 1 et 2, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 109.

⁷ J. L. Borges, « El centinela », vers 25, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 112.

⁸ *Ibid.*, vers 26, p. 112.

⁹ J. L. Borges, « Las causas », vers 25, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 148.

dones »¹. L'aspect gigantesque de cette bibliothèque se trouve renforcé, sur le plan horizontal, par l'autre adjectif « honda ». La voix poétique du poème « Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74) » laisse le militaire, monté au ciel, dans son espace épique à présent céleste : « alto lo dejo en su épico universo »². Dans « Otro poema de los dones », on trouve une évocation de « las altas torres de San Francisco y de la isla de Manhattan »³. Le jardin des amoureux du poème « Tankas » est perché si haut qu'il donne l'impression de rejoindre dans un mouvement ascensionnel la lune : « Alto en la cumbre / todo el jardín es luna »⁴. La vision de « una alta campana » est à l'origine de la création du poème intitulé « Signos »⁵. Dans le poème « Browning resuelve ser poeta », l'évocation de « un alto río que siga resonando en el tiempo »⁶ fait entendre les échos éternels de la musique de la nature. L'adjectif « alto » peut se rencontrer, non plus dans un sens spatial mais abstrait, comme dans le poème « El Golem »⁷ : la « tan alta hechicería » pratiquée par le Rabbín. Le recours à l'adjectif « alto », appuyé de l'adverbe d'intensité « tan », souligne ironiquement (par l'antiphrase « tan alta ») la défaillance et le caractère douteux de cette recherche apparemment si érudite du rabbin, qualifiée péjorativement de « sorcellerie » (« hechicería »).

- « **ancho** » : la voix poétique du poème « Un soldado de Urbina » suggère l'immensité de l'espace où se situe le protagoniste : « el ancho / campo »⁸.

- « **arduo** » : cet adjectif fait particulièrement ressortir l'aspect labyrinthique, ou tout au moins complexe, des choses auxquelles il s'applique. Dans le poème « Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922 »⁹, la voix poétique nous suggère que notre monde s'apparente au domaine complexe des mathématiques (« arduas álgebras »). L'espace livresque infini où se meut la voix poétique de « Poema de los dones », atteinte de cécité, lui semble aussi chaotique que celui des ouvrages de la Bibliothèque d'Alexandrie :

¹ J. L. Borges, « Poema de los dones », vers 16, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 19.

² J. L. Borges, « Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74) », vers 13, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 32.

³ J. L. Borges, « Otro poema de los dones », vers 50, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 83.

⁴ J. L. Borges, « Tankas », vers 1 et 2, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 105.

⁵ J. L. Borges, « Signos », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 138.

⁶ J. L. Borges, « Browning resuelve ser poeta », vers 22, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 119.

⁷ J. L. Borges, « El Golem », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 63.

⁸ J. L. Borges, « Un soldado de Urbina », vers 9 et 10, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 56.

⁹ J. L. Borges, « Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922 », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 13.

« libros infinitos, / arduos como los arduos manuscritos / que perecieron en Alejandría. »¹. Dans le premier vers « Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras : » du poème « La noche cíclica »², l'hypallage « arduos » fait allusion à la complexité des théories de Pythagore. La voix poétique du poème « Everness »³ assimile l'Univers à un espace à la fois infini (« no tienen fin », v. 11), labyrinthique (« sus arduos corredores », v. 11), et carcéral puisque, les portes se refermant sur notre passage, on ne peut plus sortir de ce lieu (« y las puertas se cierran a tu paso », v. 12). Le philosophe Spinoza forge patiemment un complexe labyrinthe — « su metafísica geometrizada » d'*Ethique*⁴ — tout à l'image de notre monde, comme le suggère le schéma géométrique de la symétrie entre le second et l'avant-dernier vers, qui renvoie à l'action spéculaire du polissage du verre et du polissage de son œuvre :

v. 1	Las traslúcidas manos del judío	Les translucides mains du juif polissent
v. 2	labran en la penumbra los cristales [...]	Dans la pénombre le dur cristal et [...]
v. 13	labra un arduo cristal : el infinito	Il polit le cristal : carte infinie
v. 14	mapa de Aquél que es todas Sus estrellas » ⁵	De Celui qui est toutes Ses Étoiles.

- « **circular** » : dans le poème « Adrogué »⁶, « el agua circular » sous-tend l'idée du retour incessant de l'eau, son caractère inépuisable. La voix poétique du poème « El centinela » nous laisse entendre qu'elle demeure prisonnière d'une geôle : « Estoy en una celda circular y el infinito muro se estrecha. »⁷. Ce vers est ambigu. A la lumière du vers précédent (« Advierto con fruición que casi no ve »), l'on peut en déduire qu'il s'agit de la geôle circulaire de l'orbite de ses yeux qui perdent la vue, ou de façon plus globale de la prison orbiculaire et vaste qu'est la Terre.

- « **errante** » : la mention de « Los pasos del errante laberinto », dans le poème « Las causas »⁸, met en relief l'idée d'un labyrinthe qui ne finit jamais.

¹ J. L. Borges, « Poema de los dones », vers 10 à 12, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 19.

² J. L. Borges, « La noche cíclica », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 47.

³ J. L. Borges, « Everness », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 76.

⁴ Borges souligne l'aspect « géométrique » d'*Ethique* de Spinoza : « Spinoza no postuló arriba de ocho definiciones y siete axiomas para allanarnos, *ordine geometrico*, el universo. » (in *El idioma de los argentinos, Op. Cit.*, p. 25). Il indique que la lecture n'en est pas du tout aisée, de par « ces échafaudages, si gênants pour le lecteur, d'axiomes, de définitions, de corollaires » (in *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari, Op. Cit.*, p. 53).

⁵ J. L. Borges, « Spinoza », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 78.

⁶ J. L. Borges, « Adrogué », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 40.

⁷ J. L. Borges, « El centinela », vers 21, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 112.

⁸ J. L. Borges, « Las causas », vers 13, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 147.

- « **incalculable** » : dans le poème « Buenos Aires », cet adjectif intensifie l'aspect imprévisible du labyrinthe de pas effectués par la voix poétique : « [...] aquí mis pasos / urden su incalculable laberinto. »¹.

- « **incansable** » : le désert où galope le bison dans le poème éponyme, « El bisonte », est qualifié, par effet d'hypallage, de « incansable » (« su páramo incansable »²). En réalité, c'est l'animal qui possède des ressources intarissables.

- « **innúmero** » : l'insistance sur le fait que l'on ne peut quantifier les grains de sable du Gange met en évidence la richesse infinie de cet espace sablonneux : « Las arenas innúmeras del Ganges »³.

- « **laborioso** » : la voix poétique du poème « El otro tigre » souligne le parcours ardu, chaotique, dans l'immense bibliothèque : « la vasta Biblioteca laboriosa »⁴.

- « **largo** » : le labyrinthe désertique que parcourt le Minotaure du poème « El laberinto » est vaste : « las largas soledades »⁵.

- « **monótono** » : dans le poème « El laberinto »⁶, la référence à « monótonas paredes » insiste sur le caractère répétitif, géométrique, des méandres du labyrinthe.

- « **múltiple** » : la voix de Francisco Laprida évoque « el laberinto múltiple de pasos / que mis días tejieron desde un día / de la niñez. »⁷, ce qui suggère le caractère labyrinthique de sa vie, depuis son enfance.

- « **numeroso** » : la « arena numerosa » du poème « El reloj de arena »⁸ donne l'impression d'être infinie.

¹ J. L. Borges, « Buenos Aires », vers 7 et 8, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 86.

² J. L. Borges, « El bisonte », vers 4, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 120.

³ J. L. Borges, « Las causas », vers 10, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 147.

⁴ J. L. Borges, « El otro tigre », vers 2, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 28.

⁵ J. L. Borges, « El laberinto », vers 14, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 96.

⁶ *Ibid.*, vers 4, p. 96.

⁷ J. L. Borges, « Poema conjetural », vers 29 à 31, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 50.

⁸ J. L. Borges, « El reloj de arena », vers 50, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 23.

- « **prisionero** » : dans le poème « Ajedrez », le joueur apparaît lui-même prisonnier du labyrinthe temporel (v. 25), l'échiquier régi par Dieu (v. 26) :

v. 23	También el jugador es prisionero	Le joueur, à son tour, se trouve prisonnier
v. 24	(la sentencia es de Omar) de otro tablero	(D'Omar est la sentence) d'un tout autre échiquier
v. 25	de negras noches y de blancos días.	Bâti de noires nuits et de blanches journées.
v. 26	Dios mueve al jugador [...] ¹	Dieu pousse le joueur et le joueur la pièce.

Outre les nombreux "adjectifs-tics", comme les nomme Jaime Alazraki, il importe de constater que la présence de certains substantifs, verbes et adverbes contribue également à mettre en relief l'aspect infini et labyrinthique de l'espace.

A titre d'illustration, en ce qui concerne les substantifs, on peut retenir essentiellement les termes de « **abismo** » (« Férreos ejércitos construirán el abismo. », prédit la voix poétique du poème « La noche cíclica »²), « **confín** » (« los confines / de esa alta y honda biblioteca ciega » dans « Poema de los dones »³ ; « el confín del Este » du poème « A un viejo poeta »⁴ ; « vio en el mundo un jardín que sus confines / dilata en otros íntimos jardines », commente la voix poétique du poème « Ariosto y los árabes »⁵ ; la voix du poème « Adrogué »⁶ évoque « los trémulos confines / de este mundo de polvo y de jazmines » ; « el confín del Ghetto » où Spinoza produit ses écrits, dans le poème du nom du philosophe⁷ ; le premier vers du poème « El gaucho »⁸, « Hijo de algún confín de la llanura », suggère l'interminable pampa), « **curvatura** » et « **arabesco** » (qui font ressortir l'idée de sinuosité ; la voix du poème « All Our Yesterdays »⁹ fait allusion à « las puntuales / curvaturas del mapa » ; « Cada arabesco del calidoscopio. », mentionne le poème « Las causas »¹⁰), « **calidoscopio** » (dans l'exemple précédent ; la voix poétique du poème « Ariosto y los árabes »¹¹ se réfère à « un desorden de calidoscopio »), « **círculo** » (particulièrement dans le poème « El laberinto »¹², les « círculos secretos » peuvent faire penser à l'idée de cercles concentriques qui cacheraient le centre du labyrinthe), « **corredores** » et « **galerías** » (qui suggèrent les couloirs du labyrinthe, comme dans les

¹ J. L. Borges, « Ajedrez », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 25.

² J. L. Borges, « La noche cíclica », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 47.

³ J. L. Borges, « Poema de los dones », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 19.

⁴ J. L. Borges, « A un viejo poeta », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 27.

⁵ J. L. Borges, « Ariosto y los árabes », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 34.

⁶ J. L. Borges, « Adrogué », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 40.

⁷ J. L. Borges, « Spinoza », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 78.

⁸ J. L. Borges, « El gaucho », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 109.

⁹ J. L. Borges, « All Our Yesterdays », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 127.

¹⁰ J. L. Borges, « Las causas », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 148.

¹¹ J. L. Borges, « Ariosto y los árabes », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 34.

¹² J. L. Borges, « El laberinto », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 96.

poèmes « La noche cíclica »¹ et « Everness »². Ces derniers font mention du terme « corredores », et le synonyme « galerías » est présent dans les poèmes « Poema de los dones »³, « Mateo, XXV, 30 »⁴ et « El laberinto »⁵, « **encrucijada** » (« la encrucijada » évoquée dans le poème « Límites »⁶ peut suggérer la possibilité de bifurcation), « **fondo** » (la voix du poème « Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922 »⁷ apporte la précision suivante : « desde el fondo desierto del espacio » ; l'indication « desde el fondo de un espejo » du poème « Arte poética »⁸ renvoie au caractère abyssal de l'espace spéculaire, et parallèlement « el fondo de algún sueño » du poème « Un soldado de Urbina »⁹ suggère le tréfonds de l'espace onirique ; ce substantif s'applique même à l'espace temporel, comme le signale la répétition que l'on peut trouver de l'expression « el fondo del tiempo » dans les poèmes « Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922 »¹⁰ et « Una rosa y Milton »¹¹), « **horizonte** » (« el invisible horizonte » évoqué dans le poème « Mateo, XXV, 30 »¹² nous fait sentir notre impossibilité à saisir la totalité de l'espace), de nombreuses récurrences de « **laberinto** », « **madeja** » (l'écheveau labyrinthique évoqué dans le poème « Ariosto y los árabes »¹³ : « fue tejida la madeja / de ese resplandeciente laberinto » ; la voix poétique du poème « La noche cíclica »¹⁴ assimile l'espace de Buenos Aires à une « vana madeja / de calles » ; le Rabbin du poème « El Golem »¹⁵ fait allusion lui aussi à une « vana / madeja que en lo eterno se devana »), « **minotauro** » (cet animal est mentionné explicitement dans le poème « La noche cíclica »¹⁶), « **retruécanos** » (substantif présent circulairement en début et fin du poème « Baltasar Gracián »¹⁷).

¹ J. L. Borges, « La noche cíclica », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 48.

² J. L. Borges, « Everness », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 76.

³ J. L. Borges, « Poema de los dones », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 20.

⁴ J. L. Borges, « Mateo, XXV, 30 », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 54.

⁵ J. L. Borges, « El laberinto », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 96.

⁶ J. L. Borges, « Límites », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 58.

⁷ J. L. Borges, « Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922 », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 12.

⁸ J. L. Borges, « Arte poética », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 44.

⁹ J. L. Borges, « Un soldado de Urbina », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 56.

¹⁰ J. L. Borges, « Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922 », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 12.

¹¹ J. L. Borges, « Una rosa y Milton », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 68.

¹² J. L. Borges, « Mateo, XXV, 30 », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 54.

¹³ J. L. Borges, « Ariosto y los árabes », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 35.

¹⁴ J. L. Borges, « La noche cíclica », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 48.

¹⁵ J. L. Borges, « El Golem », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 64.

¹⁶ J. L. Borges, « La noche cíclica », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 47.

¹⁷ J. L. Borges, « Baltasar Gracián », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, pp. 59-60.

Quelques verbes de l'ouvrage *Antología poética 1923-1977* renforcent l'idée du caractère infini et labyrinthique de l'espace : on peut distinguer, tout particulièrement, les verbes « **abarcar** » (la voix poétique du poème « La noche que en el Sur lo velaron »¹ suggère l'impossible vision d'embrasser l'intégralité de la réalité : « [...] cuya realidad no abarcamos » ; l'espace du château s'étend infiniment jusqu'à se confondre avec l'Univers dans le poème « Laberinto »² : « el alcázar abarca el universo »), « **ahondar** » (le prolongement de l'espace terrestre vers l'espace céleste, comme le laisse entendre le premier vers du poème « Límites »³ : « De estas calles que ahondan el poniente [...] »), « **alargar** » (en particulier dans le poème « Ariosto y los árabes »⁴, la voix poétique suggère la vaste extension du poème épique *Roland Furieux* qui dépeint une région s'étendant en de merveilleux paysages isolés : « una risueña / región que alarga inhabitadas millas / de indolentes y ociosas maravillas »), « **bifurcarse** » (dans le poème « Laberinto »⁵, la voix poétique explique, avec l'insistance de l'anaphore intégrale d'un vers produisant un effet de mise en abyme, que notre chemin bifurque à l'infini : « tu camino / que tercamente se bifurca en otro, / que tercamente se bifurca en otro »), « **cercar** » (l'idée d'assiègement, d'emprisonnement de la voix poétique ressort au début du poème « El laberinto »⁶ : « las redes / de piedra que me cercan »), « **fatigar** » (Borges a coutume d'effectuer un emploi transitif de ce verbe pour signifier des cheminements fatigants dans des espaces interminables ; tel est le cas dans les poèmes « Poema de los dones »⁷, « Ariosto y los árabes »⁸ et « El laberinto »⁹), « **perderse** » (qui suggère souvent l'égarement, comme dans le poème « Ariosto y los árabes »¹⁰ : dans les vers 13-14, « Una legión que se perdió en los valles / de Aquitania [...] » ou encore dans les vers 53-54, 57 et 61 ; la voix poétique du poème « Adrogué »¹¹ évoque la possibilité de se perdre, par l'atmosphère nocturne, dans le parc), « **recorrer** » (en particulier, le parcours sans fin d'Endymion dans sa quête éternelle et vaine de retrouver la lune, comme le suggère la fin du poème « Endimión en Latmos »¹² : « Mi soledad recorre los comunes / caminos de la

¹ J. L. Borges, « La noche que en el Sur lo velaron », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 17.

² J. L. Borges, « Laberinto », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 97.

³ J. L. Borges, « Límites », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 58.

⁴ J. L. Borges, « Ariosto y los árabes », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 36.

⁵ J. L. Borges, « Laberinto », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 97.

⁶ J. L. Borges, « El laberinto », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 96.

⁷ J. L. Borges, « Poema de los dones », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 19.

⁸ J. L. Borges, « Ariosto y los árabes », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 33.

⁹ J. L. Borges, « El laberinto », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 96.

¹⁰ J. L. Borges, « Ariosto y los árabes », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., pp. 33 et 35.

¹¹ J. L. Borges, « Adrogué », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 40.

¹² J. L. Borges, « Endimión en Latmos », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 140.

tierra, pero siempre / busco en la antigua noche de los númenes / la indiferente luna, hija de Zeus. »).

Remarquons que la locution adverbiale « **sin fin** » exprime également l'idée d'espace infini relatif à divers domaines : le poème « Al triste »¹ fait état de « los sin fin jardines / de la filosofía y de la historia », ce qui met en relief l'infinitude des disciplines de la philosophie et de l'histoire.

Cet aspect infini et labyrinthique peut procurer le sentiment du caractère illusoire de l'espace. La sensation d'irréalité de la dimension spatiale se dégage du poème « La noche cíclica », où les rues de Buenos Aires sont similaires à des couloirs oniriques qui inspirent une étrange peur : « [...] las calles unánimes que engendran el espacio / son corredores de vago miedo y de **sueño** »².

La poésie borgésienne met aussi en relief le fait que les reflets multiples des miroirs contribuent à rompre l'unicité des choses, à fausser, à rendre illusoire notre perception de l'espace, comme le suggère l'expression « atareados espejos que multiplican », dans le poème intitulé « Mateo, XXV, 30 »³, ou encore l'allusion à « [...] la cifra / de lo que multiplican los espejos » dans le poème « La espera »⁴.

La sensation d'irréalité de l'espace peut, en outre, se trouver corroborée par la thèse que soutient Borges, concordant avec la pensée de Spencer ou de Schopenhauer, selon laquelle la perception de l'espace — à la différence du temps — ne serait pas fondamentale à la vie humaine : « [...] podemos prescindir en nuestro pensamiento del espacio, pero no del tiempo »⁵. Durant l'un de ses cours dispensés à l'Université de Belgrano, Borges tint cette démonstration personnelle⁶ :

¹ J. L. Borges, « Al triste », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 113.

² J. L. Borges, « La noche cíclica », vers 31 et 32, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 48. (C'est nous qui surlignons.)

³ J. L. Borges, « Mateo, XXV, 30 », vers 12, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 54.

⁴ J. L. Borges, « La espera », vers 6 et 7, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 146.

⁵ J. L. Borges, « El tiempo », in *Borges oral*, *Op. Cit.*, p. 82.

⁶ Semblable démonstration vient clore son essai « La penúltima versión de la realidad » (in *Discusión*, *Op. Cit.*, pp. 55-56 ; c'est nous qui surlignons) :

El espacio es un incidente en el tiempo y no una forma universal de intuición, como impuso Kant. Hay enteras provincias del Ser que no lo requieren ; las de la olfacción y audición. Spencer, en su punitivo examen de los razonamientos de los metafísicos (*Principios de psicología*, parte séptima, capítulo cuarto), ha razonado bien esa independencia y la fortifica así, a los muchos renglones, con esta reducción a lo absurdo : « Quien pensare que el olor y el sonido tienen por forma de intuición el espacio, fácilmente se convencerá de su error con sólo buscar el costado izquierdo o derecho de un sonido o con tratar de imaginarse un olor al revés. »

Vamos a suponer que sólo tuviéramos un sentido, en lugar de cinco. Que ese sentido fuera el oído. Entonces, desaparece el mundo visual, es decir, desaparecen el firmamento, los astros... Que carecemos de nuestro tacto : desaparece lo áspero, lo liso, lo rugoso, etcétera. Si nos faltan también el olfato y el gusto perderemos también esas sensaciones localizadas en el paladar y en la nariz. Quedaría solamente el oído. Allí tendríamos **un mundo posible que podría prescindir del espacio**. Un mundo de individuos. De individuos que pueden comunicarse entre ellos, pueden ser millares, pueden ser millones, y se comunican por medio de palabras. Nada nos impide imaginar un lenguaje tan complejo o más complejo que el nuestro — y por medio de la música. Es decir podríamos tener un mundo en el que no hubiera otra cosa sino conciencias y música. Podría objetarse que la música necesita de instrumentos. Pero es absurdo suponer que la música en sí necesita instrumentos. Los instrumentos se necesitan para la producción de la música. Si pensamos en tal o en cual partitura, podemos imaginarla sin instrumentos : sin pianos, sin violines, sin flautas, etcétera.

Entonces, tendríamos un mundo tan complejo como el nuestro, hecho de conciencias individuales y de música. Como dijo Schopenhauer, la música no es algo que se agrega al mundo ; la música ya es un mundo. En ese mundo, sin embargo, tendríamos siempre el tiempo. [...]¹

➤ L'irréalité du Temps

Schopenhauer définit le temps comme « la forme la plus générale de la connaissance, forme dans laquelle viennent se grouper, suivant la loi de causalité, tous les phénomènes »². Dans une autre définition, il mentionne que la notion de temps implique, en toute logique, l'idée de succession : « [...] le temps n'est que le principe d'existence au point de vue de la durée, c'est-à-dire de la succession [...] »³.

Dans le sillage de cette pensée, Borges soutient la thèse selon laquelle nous pouvons nous passer de la perception de l'espace, mais pas du temps qui passe. Il l'explique par le fait que le temps est « la succession », c'est-à-dire un perpétuel changement de notre être à chaque instant : « Nuestra conciencia está continuamente pasando de un estado a otro, y ése es el tiempo : la sucesión »⁴. Il adhère à la définition platonicienne du temps, c'est-à-dire « l'image mouvante de l'éternité ». Il importe de souligner, ici, que le mode successif est, selon Schopenhauer, « la forme de notre intelligence », comme l'indique Borges dans

Schopenhauer, con extravagancia menor y mayor pasión, había declarado ya esa verdad. « La música », escribe, « es una tan inmediata objetivación de la voluntad, como el universo » (obra citada, volumen primero, libro tercero, capítulo 52). Es postular que la música no precisa del mundo.

Quiero complementar esas dos imaginaciones ilustres con una mía, que es derivación y facilitación de ellas. Imaginemos anuladas así las percepciones oculares, táctiles y gustativas y el espacio que éstas definen. Imaginemos también – crecimiento lógico – una más afinada percepción de lo que registran los sentidos restantes. La humanidad – tan afantasmada a nuestro parecer por esta catástrofe – seguiría urdiendo su historia. **La humanidad se olvidaría de que hubo espacio**. La vida, dentro de su no gravosa ceguera y su incorporeidad, sería tan apasionada y precisa como la nuestra. De esa humanidad hipotética (no menos abundosa de voluntades, de ternuras, de imprevisiones) no diré que entraría en la cáscara de nuez proverbial : afirmo que estaría fuera y ausente de todo espacio.

¹ J. L. Borges, « El tiempo », in *Borges oral, Op. Cit.*, pp. 82-83. (C'est nous qui surlignons.)

² A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation, Op. Cit.*, p. 59.

³ *Ibid.*, p. 63.

⁴ J. L. Borges, *Borges oral, Op. Cit.*, p. 84.

la question rhétorique suivante : « ¿ no dejó dicho ya Schopenhauer que la forma de nuestra inteligencia es el tiempo, línea angostísima que sólo nos presenta las cosas una por una ? »¹. Borges pense, pour sa part, que « [...] la sucesión es una intolerable miseria [...] »². La succession est, toutefois, ce qui rend notre vie supportable : « [...] piadosamente / Dios nos depara sucesión y olvido », conclut la voix du poème « Edipo y el enigma »³. Elle constitue une condition vitale. En effet, nous ne pourrions vivre simultanément la totalité de nos expériences. En ce sens, Borges évoque la pensée de Schopenhauer, qui met en relief la nécessité de la division de notre vie en jours et en nuits ainsi que le rôle salutaire du sommeil :

Todo eso nos es dado sucesivamente porque no podemos aguantar esa intolerable carga, esa intolerable descarga de todo el ser del universo. El tiempo vendría a ser un don de la eternidad. La eternidad nos permite vivir sucesivamente. Schopenhauer dijo que felizmente para nosotros nuestra vida está dividida en días y en noches, nuestra vida está interrumpida por el sueño. Nos levantamos por la mañana, pasamos nuestra jornada, luego dormimos. Si no hubiera sueño, sería intolerable vivir, no seríamos dueños del placer. La totalidad del ser es imposible para nosotros. Así nos dan todo, pero gradualmente.⁴

Il convient de s'interroger sur les raisons qui rendent le temps illusoire.

Le sentiment d'irréalité de la notion de temps découle du fait que le temps n'est qu'une forme de l'expérience phénoménale. En effet, Schopenhauer, qui adhère à la thèse kantienne à ce sujet, la reprend : « le temps, l'espace et la causalité n'appartiennent pas à la chose en soi, mais seulement à son phénomène ; [...] ils ne sont que des formes de notre connaissance, et non pas des attributs essentiels de la chose en soi »⁵.

Le temps ne constitue qu'une notion abstraite, difficilement définissable, comme le souligne Saint Augustin, que Borges aime à citer fréquemment : « Qué es el tiempo ? Si no me lo preguntan, lo sé. Si me lo preguntan, lo ignoro. »⁶. Selon Borges, l'énigme du temps représente « el problema esencial de la metafísica »⁷. La perception du flux du temps et la notion de temps sont réductibles, en réalité, à une seule énigme, comme le précise Borges : « No pretendo saber qué cosa es el tiempo (ni siquiera si es una "cosa"), pero adivino que

¹ J. L. Borges, « Indagación de la palabra », in *El idioma de los argentinos*, *Op. Cit.*, p. 17.

² J. L. Borges, « Historia de la eternidad », in *Historia de la eternidad*, (publicado originalmente en 1936), Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 38.

³ J. L. Borges, « Edipo y el enigma », recueil « El otro, el mismo » (1964), in *Obra poética, 2 (1960-1972)*, *Op. Cit.*, p. 165.

⁴ J. L. Borges, *Borges oral*, *Op. Cit.*, p. 88.

⁵ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 179 (Thèse déjà mise en relief à la page 156 : « l'espace, le temps et la causalité ne conviennent pas à la chose en soi, mais ne sont que des formes de la connaissance »).

⁶ J. L. Borges, *Borges oral*, *Op. Cit.*, p. 84.

⁷ *Ibid.*, p. 7.

el curso del tiempo y el tiempo son un solo misterio y no dos »¹. Il indique, plus précisément, que le Présent est aussi insaisissable que la perception du point en géométrie, sans épaisseur : « El presente en sí es como el punto finito de la geometría. El presente en sí no existe. No es un dato inmediato de nuestra conciencia.² [...] El presente es tan inasible como el punto. »³. Borges ne manque pas de soulever un paradoxe quant au tracé d'une ligne, ce qui laisse transparaître sa perplexité : il peine à comprendre comment un alignement de points peut constituer une ligne, sachant que le point est considéré être sans épaisseur, sans extension (« [...] yo no sé hasta dónde podemos entender esto, porque si el punto no es espacial, no se sabe de qué modo una suma, aunque sea infinita, de puntos inextensos, puede darnos una línea que es extensa. »⁴). Afin de le rendre plus saisissable, Borges conçoit le moment présent comme une courte extension, dans un entre-deux (le Passé et le Futur), et dont la faible amplitude comprendrait un peu des deux pôles temporels : « El momento presente es el momento que consta un poco de pasado y un poco de porvenir [...] el presente está gradualmente volviéndose pasado, volviéndose futuro. »⁵.

En outre, et de façon générale, le temps nous apparaît d'autant plus abstrait que ce n'est pas lui qui passe, mais l'homme qui progressivement périt, comme le met en relief Schopenhauer : « Sans doute, l'individu, sous nos yeux, naît et passe, mais l'individu n'est qu'apparence [...] »⁶. Ce constat transparaît clairement dans la poésie borgésienne, ce que nous examinerons plus en détail dans le prochain chapitre (*Cf.* Le caractère illusoire et éphémère de notre être).

Ajoutons que l'aspect incommensurable du temps contribue à renforcer son caractère illusoire. Cet aspect s'explique par l'impossibilité de totaliser le temps. D'où les tentatives poétiques borgésiennes de rendre plus saisissable le cours du temps, de le concrétiser. Ainsi le poète Borges fait-il référence à divers éléments (le cigare, le maté, l'ombre, l'eau, le sablier, etc.) qui jouent le rôle d'indicateur de mesure, comme le suggère la récurrence du verbe « medir ». Observons à présent d'un peu plus près quelques-unes de ses images.

Dans le poème « Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad », la voix poétique souligne :

v. 7 [...] en ociosas canoas, de cara a las estrellas,
v. 8 el hombre **mide** el vago tiempo con el cigarro.

¹ J. L. Borges, « El tiempo y J. W. Dunne », in *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 38.

² J. L. Borges, *Borges oral*, *Op. Cit.*, p. 91.

³ *Ibid.*, p. 97.

⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁶ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 350.

- v. 9 El humo desdibuja gris las constelaciones
 v. 10 remotas. Lo inmediato pierde prehistoria y nombre.¹

Dans ce passage, le complément circonstanciel de moyen « con el cigarro » laisse entendre que la consommation du cigare fait office d'indicateur de mesure temporelle. L'objet du cigare matérialise le temps, intrinsèquement flou (« vago »). Toutefois, il est à remarquer un effet inattendu du cigare : certes, sa consommation rend plus perceptible le champ temporel, mais la fumée qu'il exhale rend paradoxalement flou (« desdibuja ») le champ visuel, et plus précisément, le domaine astral. Opérant comme le voile de Maya, ce voile de fumée empêche de discerner les motifs des constellations que dessine l'organisation des étoiles ; de là l'incapacité à dire leurs noms (« Lo inmediato pierde prehistoria y nombre »).

La voix poétique du poème « La noche que en el Sur lo velaron » nous transmet le sentiment qu'elle éprouve d'une nuit qui s'annonce interminable : « [...] el tiempo abundante de la noche »². Ce pressentiment se vérifie, par la longue consommation du maté, qui suggère la lenteur de l'écoulement de la période de veillée du défunt (adjectif « vanas »), comme si la nuit était infinie : « y el mate compartido **mide** horas vanas »³. Notons que la phrase-fleuve, qui compose le bloc typographique du vers 15 au 23, accentue la perception d'une nuit interminable, et qui plus est, l'anaphore de la conjonction de coordination « y », s'étendant sur trois vers (vv. 21-22-23), crée en abyme un autre effet d'allongement, qui accroît davantage la sensation d'une durée qui n'en finit pas.

Dans le poème « El reloj de arena », d'autres instruments qui rendent le temps plus saisissable font leur apparition dès le premier quatrain : l'ombre portée d'une colonne en été qui s'apparente à un cadran solaire (vv. 1-2-3), l'eau du fleuve d'Héraclite (vv. 3-4) :

v. 1	Está bien que se mida con la dura sombra que una columna en el estío arroja o con el agua de aquel río en que Heráclito vio nuestra locura.	Il est bien de mesurer à l'inflexible Ombre portée d'une colonne en été Ou bien par l'eau de ce fleuve changeant Dans lequel Héraclite vit notre folie.
------	---	--

¹ J. L. Borges, « Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 16. (C'est nous qui surlignons.)
 Traduction en français :

[...] dans d'oisifs canots, face aux astres lointains,
 L'homme compte un temps vague aux cendres des cigares.

La fumée a brouillé les constellations,
 La mémoire, les mots. [...]

² J. L. Borges, « La noche que en el Sur lo velaron », vers 11, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 17.

³ *Ibid.*, vers 23, p. 18. (C'est nous qui surlignons.)

Notons que le point qui termine l'unique phrase du quatrain, crée, par anacoluthie, un effet de cassure, de surprise et de suspense. Cette rupture de construction, comme si la ponctuation se mettait à déraisonner, vient renforcer le sens du substantif « locura ». Or, quelle est donc précisément cette « folie » ? Le début du quatrain suivant nous révèle la nature de cette « folie » : il s'agit du temps. A la lumière de cette révélation, le substantif « folie » est plus à entendre, semble-t-il, en synonymie d'« illusion » (qui nous fait prendre la représentation de la chose pour la chose en soi) selon la définition kantienne², que comme le sens pathologique de démence, de déraison, d'aliénation ou d'« interruption du fil des souvenirs, qui se suivent uniformément »³, telle que la définit Schopenhauer. En observant son reflet dans l'eau, le philosophe Héraclite prit soudainement conscience de la constitution éphémère, illusoire de son être temporel. Croire en la nature perdurable de notre être relève, en fait, d'une « folie », d'un aveuglement.

Dans la suite du poème « El reloj de arena », à la lumière de l'allusion au grain de sable (« en los desiertos / otra substancia »), se fait jour un autre instrument dont le nom explicite figure uniquement dans le titre du poème. Il s'agit, bien sûr, du sablier :

v. 9 [...] el tiempo en los desiertos
v. 10 otra substancia halló, suave y pesada,
v. 11 que parece haber sido imaginada
v. 12 para **medir** el tiempo de los muertos.

[...] dans les déserts le temps a trouvé
Une autre substance douce et lourde à la fois
Qui semble avoir été imaginée
Afin de mesurer le temps des morts.

Dans le vers 12, le complément du nom « de los muertos » crée un effet à la fois de surprise et de mystère. En toute logique, on aurait plutôt attendu le complément « de los vivos » pour signifier le temps des êtres vivants, l'écoulement de notre vie terrestre. Il en résulte une interrogation sur la signification véritable de l'expression du « temps des morts ». Il se peut que la voix poétique use d'un raccourci langagier qui sous-tende, par effet d'anticipation, l'idée des êtres qui vont mourir. Mais, dans ce cas, le poète pouvait employer le substantif « mortales » (les mortels). A y bien réfléchir, il est fort probable que le complément d'objet « el tiempo de los muertos » soit une périphrase renvoyant à l'Eternité, dans le sens où l'on peut concevoir que les personnes décédées appartiennent au

¹ J. L. Borges, « El reloj de arena », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 21. (C'est nous qui surlignons.)

² Chez Kant, « Une folie est une illusion consistant à considérer la simple représentation d'une chose comme équivalente à cette chose elle-même. » (*La Religion dans les limites de la simple raison*, 4^{ème} partie, 2^{ème} section, note 1, Paris, Vrin, p. 221 ; cité dans le *Dictionnaire de philosophie* de Jacqueline Russ, Paris, Bordas, 1991, p. 112).

³ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 1130.

royaume de l'Eternité. De ce point de vue, cela signifierait que le sablier mesure l'Eternité et que son écoulement est par conséquent éternel, idée qui transparaît clairement dans la suite du poème (« No se detiene nunca la caída. », v. 37 ; « El rito / de decantar la arena es infinito », vv. 38-39).

En ce sens, l'allusion de la voix poétique à sa sensation de percevoir « le temps du Cosmos » (« En los minutos de la arena creo / sentir el tiempo cósmico », vv. 41-42) constitue, à n'en pas douter, une référence implicite à l'Eternité, dont la composition demeure énigmatique. Ce temps du Cosmos se compose d'une mémoire historique universelle (« la historia / que encierra en sus espejos la memoria », vv. 42-43), à moins que les eaux magiques du Léthé, fleuve des Enfers, n'aient détruit cette mémoire (« o que ha disuelto el mágico Leteo », v. 44).

Dans ce poème, la voix poétique dépeint de façon allégorique, et tout à fait personnelle, le sablier et, dans une tonalité métaphysique, elle nous révèle le sentiment de plaisir et de mystère que lui procure la contemplation attentive de l'écoulement des grains de sable. Nous examinerons plus en détail dans le prochain chapitre¹ la description de cet objet ainsi que les sentiments et les réflexions naissantes de la voix poétique à ce sujet.

La voix énonciative du poème « La espera » met l'accent sur un autre instrument de mesure, une clepsydre particulière, puisqu'elle lui est interne et vitale, à savoir son cœur :

v. 11 (En mi pecho, el reloj de sangre mide	(Dans ma poitrine l'horloge de sang
v. 12 el temeroso tiempo de la espera.) ²	Mesure le temps redoutable de l'attente.)

Ces deux vers se retrouvent mis en relief par leur insertion entre parenthèses et leur situation à la fin du premier bloc typographique (vers 1 à 12). L'espace ouvert par ces parenthèses crée un lieu propice aux révélations : par le biais de la métaphore « el reloj de sangre », la voix poétique assimile son cœur à une horloge et nous suggère son état d'angoisse (adjectif « temeroso »), dans l'expectative de la survenance sous-entendue de la mort.

On peut également constater dans la poésie borgésienne l'attention particulière que porte le poète à la musique, autre élément qui rend perceptible l'écoulement du temps. En effet, la voix poétique du poème « Mateo, XXV, 30 » définit la musique comme la forme temporelle la plus agréable : « declives de la música, la más dócil de las formas del

¹ Cf. Le caractère illusoire et éphémère de notre être.

² J. L. Borges, « La espera », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 146. (C'est nous qui surlignons.)

tiempo »¹. La voix de « Otro poema de los dones » en fait ressortir son caractère énigmatique dans le dernier vers : « la música, misteriosa forma del tiempo »².

Dans sa considération sur les arts, le philosophe Schopenhauer accorde une importance particulière à la musique. Cette dernière est « art représentatif », tout en étant « une chose qui de sa nature ne peut jamais faire l'objet d'une représentation »³. Autrement dit, la musique possède la particularité originale, étonnante, de ne pas être un phénomène, une représentation, mais d'exprimer, « dans une langue éminemment universelle », « par les sons, avec vérité et précision, l'être, l'essence du monde [...] »⁴.

Outre cette particularité qui la distingue des autres arts, Schopenhauer souligne que la musique se prête particulièrement au pathétisme et à faire surgir nos sentiments les plus profonds : « [La musique] est placée tout à fait en dehors des autres arts. Nous ne pouvons plus y trouver la copie, la reproduction de l'Idée de l'être tel qu'il se manifeste dans le monde ; et d'autre part, c'est un art si élevé et si admirable, si propre à émouvoir nos sentiments les plus intimes, si profondément et si entièrement compris, semblable à une langue universelle [...]. »⁵.

Par ailleurs, il est significatif de constater, dans la poésie borgésienne, l'idée que la musique peut oeuvrer à une récupération du Passé. En effet, dans le poème « Milonga de Albornoz », la sentence finale « [...] El tiempo / es olvido y es memoria »⁶, considérée hors-contexte, constitue une antithèse. Or la phrase qui précède lève implicitement ce paradoxe :

v. 29	Pienso que le gustaría	Je pense que ça lui plairait
v. 30	saber que hoy anda su historia	D'apprendre que son histoire
v. 31	en una milonga. [...] ⁷	Est aujourd'hui mise en chanson. [...]

A la lumière de cette pensée de la voix poétique, l'on peut comprendre que le temps efface inexorablement les souvenirs (« es olvido ») mais, en s'écoulant sous la forme d'une musique, en l'occurrence la milonga, accompagnée ici de paroles, le temps récupère alors les souvenirs oubliés et devient ainsi le garant de la mémoire collective (« y es memoria »).

Dans un esprit analogue de sauvegarde du Passé, la musique du tango ouvre sur des réminiscences de rixes de *compadritos*, dans le poème « El tango » :

¹ J. L. Borges, « Mateo, XXV, 30 », vers 13, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 54.

² J. L. Borges, « Otro poema de los dones », vers 80, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 84.

³ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation, Op. Cit.*, p. 328.

⁴ *Ibid.*, p. 337.

⁵ *Ibid.*, p. 327.

⁶ J. L. Borges, « Milonga de Albornoz », vers 32 et 33, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 94.

⁷ *Ibid.*, vers 29 à 31, p. 94.

v. 57	[...] El tango crea un turbio	[...] Le tango crée un trouble
v. 58	pasado irreal que de algún modo es cierto,	Passé irréel, en quelque sorte vrai,
v. 59	el recuerdo imposible de haber muerto	L'impossible souvenir d'être mort
v. 60	peleando, en una esquina del suburbio. ¹	Au combat, au coin d'une rue de banlieue.

La voix poétique souligne, presque de façon antithétique, que la convocation musicale de ces souvenirs est floue (comme le suggère l'adjectif « turbio », renforcé par celui postposé « irreal ») et, pourtant, porteuse de vérité (adjectif « cierto »).

Dans le sonnet « La lluvia »², c'est la musique naturelle de l'eau, et plus précisément le crépitement de la pluie, qui engendre la réactualisation d'un souvenir du Passé. Sans opérer une analyse détaillée de ce poème, examinons-en néanmoins quelques aspects.

Considérons le premier quatrain :

v. 1	Bruscamente la tarde se ha aclarado	Soudainement l'après-midi s'est éclairé
v. 2	porque ya cae la lluvia minuciosa.	Car voici que la pluie minutieuse tombe,
v. 3	Cae y cayó. La lluvia es una cosa	Tombe ou tomba. La pluie paraît être une chose
v. 4	que sin duda sucede en el pasado.	Qui, en quelque sorte, survient dans le passé.

Ce passage s'inscrit sous le signe d'un soudain resurgissement du Passé (comme le suggère la survenance du verbe « caer », conjugué au *pretérito perfecto simple*, « cayó », v. 3) dans le Présent (« Cae », v. 2 et v. 3). La phrase qui clôt le quatrain relègue la pluie à un phénomène du Passé, ou du moins à quelque chose de sans cesse évanescent (« La lluvia es una cosa / que sin duda sucede en el pasado. »).

Le deuxième quatrain vient corroborer l'idée de la récupération d'un souvenir du Passé et en préciser sa nature :

v. 5	Quien la oye caer ha recobrado	Et celui qui l'entend tomber a recouvré
v. 6	el tiempo en que la suerte venturosa	L'instant où une bienheureuse fortune
v. 7	le reveló una flor llamada <i>rosa</i>	Lui révéla la fleur que l'on nomme <i>la rose</i>
v. 8	y el curioso color del colorado.	Et l'étrange couleur du rouge cramoisi.

Comme l'ont fait remarquer certains critiques, il s'agit du temps agréable (adjectif « venturosa ») où le père de Borges enseigna à son fils l'idéalisme subjectif. L'expression « el curioso color del colorado », appuyée du polyptote « color / colorado » et d'une allitération des phonèmes /k/ et /r/, peut constituer une allusion à la thèse solipsiste du philosophe Berkeley (« *Esse rerum est percipi* : la perceptibilidad es el ser de las cosas : sólo existen las cosas en cuanto son advertidas [...] »³).

¹ J. L. Borges, « El tango », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 67.

² J. L. Borges, « La lluvia », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 26.

³ J. L. Borges, « La encrucijada de Berkeley », in *Inquisiciones*, Op. Cit., p. 120.

Notons que la réactualisation d'un temps révolu amorcée dans le premier quatrain, au niveau verbal (« cayó », v. 3), se poursuit dans le deuxième (« reveló », v. 7). Cette réactualisation est rendue verbalement possible par la présence du *pretérito perfecto compuesto* (« ha recobrado »), qui effectue la jonction entre le Passé totalement révolu (« reveló ») et le Présent (« Quien la oye »). On peut remarquer que cette réactualisation d'un souvenir enclenche, dans les deux tercets, une activation de l'imagination de la voix poétique, par le biais de l'emploi d'un verbe au futur (« alegrará », v. 10) :

v. 9	Esta lluvia que ciega los cristales	Cette pluie, qui rend aveugle les fenêtres,
v. 10	alegrará en perdidos arrabales	Remplira d'allégresse en des faubourgs perdus
v. 11	las negras uvas de una parra en cierto	Les noires grappes d'une treille, en un certain
v. 12	patio que ya no existe. La mojada	Patio qui n'existe plus aujourd'hui. Le soir
v. 13	tarde me trae la voz, la voz deseada,	Mouillé me ramène la voix, la voix désirée
v. 14	de mi padre que vuelve y que no ha muerto.	De mon père, qui revient et qui n'est pas mort.

La projection hypothétique n'a qu'une faible chance de se réaliser (comme le laisse entendre la précision « patio que ya no existe »). Le « patio que ya no existe » peut signifier, par un effet métonymique, la disparition en réalité de l'occupant du patio, soit le père du poète. Cela se trouve confirmé dans la fin du poème, où le crépitement de la pluie qui tombe du Ciel s'apparente dans l'imagination du « je » poétique à la voix de son père qui revient du Ciel (« vuelve »).

Nous venons de commenter quelques passages poétiques qui mettent en relief la possibilité d'une récupération du Passé par la musique. Toutefois, il importe d'observer que la sauvegarde du Passé par la mémoire s'avère être plus laborieuse, voire même une quête vaine.

En effet, par exemple, dans le poème « All Our Yesterdays », la voix poétique, en fait celle du propre poète (en raison de la présence de données autobiographiques), s'interroge sur le Moi le plus représentatif de ceux du Passé : « Quiero saber de quién es mi pasado. / ¿ De cuál de los que fui ? [...] »¹. Elle tente, par un enchaînement de questions, de reconstituer par la mémoire les diverses personnes qu'elle fut dans le Passé. Elle évoque, l'adolescent de Genève (vv. 2-4), l'enfant explorateur de la bibliothèque du père (vv. 5-8), ou encore l'homme qui adressa un ultime adieu à son père moribond (vv. 9-12) :

¹ J. L. Borges, « All Our Yesterdays », vers 1 et 2, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 127.

v. 2	[...] ¿ Del ginebrino	[...] À l'écolier peut-être
v. 3	que trazó algún hexámetro latino	De Genève, traçant quelque hexamètre
v. 4	que los lustrales años han borrado ?	Par les années lustrales effacé ?
v. 5	¿ Es de aquel niño que buscó en la entera	À l'enfant qui aux livres de son père
v. 6	biblioteca del padre las puntuales	Cherchait le globe et ses arcs ponctuels
v. 7	curvaturas del mapa y las ferales	Ou suscitait le tigre et la panthère,
v. 8	formas que son el tigre y la pantera ?	Formes splendides et destins cruels ?
v. 9	¿ O de aquel otro que empujó una puerta	À celui-là qui poussant une porte
v. 10	detrás de la que un hombre se moría	Derrière quoi un homme agonisait
v. 11	para siempre, y besó en el blanco día	Au jour naissant les deux faces baisait,
v. 12	la cara que se va y la cara muerta ? ¹	La face qui s'en va, la face morte ?

Remarquons, au passage, que cette évocation ne suit pas exactement un fil chronologique, du fait que le poète mentionne son être d'adolescent à Genève avant celui de son enfance à Buenos Aires, ce qui fait apparaître un certain désordre des souvenirs. Après ces diverses évocations, le poète en conclut que son être dans le Présent est finalement la somme des êtres qu'il fut dans le Passé : « Soy los que ya no son. »². Or, suit l'adverbe « Inútilmente », qui se trouve mis en relief en contre-rejet³, dont l'effet est de suggérer avec force l'inanité de l'effort mnésique pour saisir tous les autres êtres qu'il fut. Il ressort de la fin du poème l'idée du caractère irrécupérable, et partant, illusoire du Passé :

v. 13	Soy los que ya no son. Inútilmente	Dans le soir je suis vous qui n'êtes plus ;
v. 14	soy en la tarde esa perdida gente.	Je suis pour rien tout ce peuple perdu.

En fait, on comprend que le « je » de la voix poétique, au moment de l'énonciation de son discours (« en la tarde »), est irrémédiablement « un autre », ce qui met en évidence le problème paradoxal de l'identité de notre être (précédemment abordé dans le chapitre « L'illusion de la connaissance du Sujet en soi »). Leticia Otero Sugden fait remarquer très justement que « [...] l'identité initiale d'un homme n'a rien en commun avec une identité qui a accumulé l'expérience de toute une vie »⁴.

En ce sens, on peut constater que le poème considéré auparavant (« All Our Yesterdays ») constitue un magnifique écho poétique au commentaire que Borges a tenu sur son cas personnel lors d'une séance de cours à l'Université de Belgrano :

¹ *Ibid.*, vers 2 à 12, p. 127.

² *Ibid.*, vers 13, p. 127.

³ On entend contre-rejet par « un élément de faible étendue, qui, placé à la fin d'un vers ou d'un hémistiche, se rattache étroitement par la construction à l'hémistiche ou au vers suivant et prend de par sa position une valeur particulière », selon la définition que propose Jean Mazaleyra (*Le rythme de l'alexandrin moderne, son évolution de Victor Hugo aux poètes contemporains, le problème de la discordance*), citée dans l'ouvrage *La poésie*, de F.-X. Hervouët, Paris, PUF, 2003, p. 49.

⁴ L. Otero Sugden, *Paul Valéry et Jorge Luis Borges. Deux écrivains à la recherche de leur identité : une lecture borgésienne de Monsieur Teste*, thèse de doctorat en littérature française et comparée, sous la direction du Professeur Pierre Brunel, Université de Paris IV-Sorbonne, 2009, p. 85.

¿ Qué sería cada uno de nosotros sin su memoria ? [...] No es necesario que yo recuerde, por ejemplo, para ser quien soy, que he vivido en Palermo, en Adrogué, en Ginebra, en España. Al mismo tiempo, yo tengo que sentir que no soy el que fui en esos lugares, que soy otro. Ése es el problema que nunca podremos resolver : el problema de la identidad cambiante.¹

Le caractère illusoire du Passé est patent dans le poème « Buenos Aires », où la voix poétique se réfère à « el incierto ayer y el hoy distinto »². On peut noter dans cette expression le chiasme grammatical suivant : adj. (« incierto ») – adv. substantivé (« ayer ») / adv. substantivé (« hoy ») – adj. (« distinto »). Ce chiasme met en regard un point commun entre les deux dimensions temporelles du Passé et du Présent : leur tendance à l’effacement. En effet, le Passé est sujet à l’oubli et le Présent, sans cesse, évanescent. A ce propos, la voix du poème « España » affirme très clairement la perte de nos souvenirs : « [...] olvidamos nuestro propio pasado »³. Le poème « G. A. Bürger » met en relief, sur un ton de vérité générale, la chute « fugace » de l’instant présent dans le Passé (« Sabía que el presente no es otra cosa / que una partícula **fugaz** del pasado / y que estamos hechos de olvido [...] »⁴).

Le philosophe Schopenhauer a constaté ce caractère illusoire du Passé, mais aussi celui du Futur, ce qui l’a conduit à nier l’existence de l’homme dans ces deux dimensions temporelles : « [...] le passé et l’avenir, abstraction faite des suites possibles de ce qu’ils contiennent, sont choses aussi vaines que le plus vain des songes [...] »⁵, déclare-t-il. D’où sa thèse selon laquelle l’homme vit dans un éternel présent⁶ :

[...] la forme propre de la manifestation du vouloir, la forme par conséquent de la vie et de la réalité, c’est le *présent*, le présent seul, non l’avenir, ni le passé ; ceux-ci n’ont d’existence que comme notions [...]. Jamais l’homme n’a vécu dans son passé, ni ne vivra dans son avenir ; c’est le *présent* seul qui est la forme de toute vie.⁷

¹ J. L. Borges, *Borges oral*, *Op. Cit.*, p. 98.

² J. L. Borges, « Buenos Aires », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 86.

³ J. L. Borges, « España », vers 35, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 80.

⁴ J. L. Borges, « G. A. Bürger », vers 19 à 21, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 145. (C’est nous qui surlignons.)

⁵ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 30.

⁶ Cette thèse est, d’ailleurs, énoncée par Borges dans son essai « El tiempo circular » (in *Historia de la eternidad*, *Op. Cit.*, p. 112) :

La primera [idea] : negar la realidad del pasado y del porvenir. La enuncia este pasaje de Schopenhauer : « La forma de aparición de la voluntad es sólo el presente, no el pasado ni el porvenir : éstos no existen más que para el concepto y por el encadenamiento de la conciencia, sometida al principio de razón. Nadie ha vivido en el pasado, nadie vivirá en el futuro ; el presente es la forma de toda vida » (*El mundo como voluntad y representación*, primer tomo, 54).

⁷ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 354 (en italique dans le texte).

Semblable thèse se retrouve en écho dans son “traité de la vie heureuse” :

La fin de ce passage n'est pas sans rappeler la pensée similaire de Jankélévitch à cet égard : « [...] les royaumes du Déjà-plus et du Pas-encore [...] sont royaumes inexistantes de Nostalgie et de Chimère »¹.

De façon spéculaire à cette pensée philosophique, la poésie borgésienne fait émerger l'idée que seul l'instant présent existe, autant dans le monde animal, que dans celui des hommes. Par exemple, la voix poétique du poème « El otro tigre » insère une réflexion à tonalité de vérité générale (emploi du verbe « Haber » au présent gnomique), à propos du tigre :

v. 8	(en su mundo no hay nombres ni pasado	Il n'y a dans son monde ni noms, ni passé,
v. 9	ni porvenir, sólo un instante cierto) ²	Ni avenir, rien qu'un instant certain.

Cette parenthèse vient apporter un éclairage sur le vers précédent qui mentionne que le tigre méconnaît le nom du fleuve, près duquel il se promène : « margen de un río cuyo nombre ignora »³. On saisit que l'ignorance du tigre s'explique par le fait qu'il n'est pas doté de la faculté "intellective", encore moins du même langage que l'homme (adverbe de négation « no »). A la différence de l'être humain, l'animal possède uniquement (adverbe restrictif « sólo ») la faculté sensitive et la perception instantanée de la réalité. Les deux dimensions temporelles qui encadrent le Présent, soit le Passé et l'Avenir, sont pour lui inexistantes (comme le met en relief la double restriction adversative « ni...ni »).

A cet égard, Borges révéla à Jean Pierre Bernés, l'un de ses traducteurs, la source d'inspiration de ce poème : « Ce vers a été inspiré à Borges par une observation de Sénèque, lequel déclare que les animaux vivent dans le présent »⁴. Borges a, sans nul doute, également puisé son inspiration dans la démonstration comparative qu'effectue

Aussi, au lieu de nous occuper sans cesse exclusivement de plans et de soins d'avenir, ou de nous livrer, à l'inverse, aux regrets du passé, nous devrions ne jamais oublier que le présent seul est réel, que seul il est certain, et qu'au contraire l'avenir se présente presque toujours autre que nous ne le pensions et que le passé lui aussi a été différent [...] Le présent seul est vrai et effectif ; il est le temps réellement rempli, et c'est sur lui que repose exclusivement notre existence.

(A. Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, (1943), Paris, Quadrige / P.U.F., 2006, p. 97.)

¹ V. Jankélévitch, *L'ironie*, *Op. Cit.*, p. 152.

² J. L. Borges, « El otro tigre », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 28.

³ *Ibid.*, vers 7, p. 28.

⁴ Note prise par Jean Pierre Bernés à Genève en 1986, in *Œuvres complètes*, tome II, par J. L. Borges, édition établie, présentée et annotée par Jean Pierre Bernés, traduction par Jean Pierre Bernés, Roger Caillois, Claude Esteban, Nestor Ibarra et Fraçoise Rosset, Paris, Gallimard, (Coll. « Bibliothèque de La Pléiade »), 1999, p. 1164.

Schopenhauer entre les hommes et les animaux¹, où ce dernier dresse le même constat que Sénèque : « L'animal sent et perçoit, l'homme pense et sait ; [...]. L'animal communique ses sensations et son humeur par des mouvements et des cris ; l'homme dévoile ou cache à autrui ses pensées à l'aide du langage. Le langage est le premier produit et l'instrument nécessaire de sa raison [...] »². Dans son essai « Historia de la eternidad », Borges s'appuie, à ce propos, sur cette thèse schopenhauerienne : « Schopenhauer, el apasionado y lúcido Schopenhauer, aporta una razón : la pura actualidad corporal en que viven los animales, su desconocimiento de la muerte y de los recuerdos. »³. De même, le passage d'un essai de *Discusión* entre en résonance avec cette thèse, présente aussi dans le *Dictionnaire de la philosophie* de Mauthner, ouvrage qui suscitait l'intérêt de Borges⁴.

Dans le poème « Tankas », la strophe 4 abonde dans le sens d'un animal qui ne vit que dans le Présent, et qui est privé de mémoire :

Bajo la luna
el tigre de oro y sombra
mira sus garras.
No sabe que en el alba
han destrozado un hombre.⁵

Dessous la lune,
Le tigre d'or et d'ombre
Regarde ses griffes.
Il ne sait pas qu'à l'aube
Elles ont brisé un homme.

De même, la voix poétique du poème « El bisonte » met en évidence que l'animal ne possède pas la même perception du Temps que celle de l'homme. Il vit dans un éternel Présent, comme s'il était intemporel (« intemporal », v. 13), et la mémoire n'est aucunement l'un de ses attributs :

v. 9 Luego pienso que ignora el tiempo humano,
v. 10 cuyo espejo espectral es la memoria.
v. 11 El tiempo no lo toca ni la historia
v. 12 de su decurso, tan variable y vano.⁶

Je pense qu'il ignore le temps humain
Dont le miroir spectral est la mémoire.
Le temps ne lui est rien, ni l'histoire
De son parcours si variable et si vain.

¹ Rüdiger Safranski souligne à ce sujet que « Desde su punto de vista [de Schopenhauer] es sobre todo la maldad lo que distingue al hombre del animal. Para la crueldad, el engaño, la envidia y la malevolencia de todo tipo se requiere inteligencia. » (R. Safranski, « La actualidad de Schopenhauer », in *El País*, Madrid, 16 de octubre de 2010).

² A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 66.

³ J. L. Borges, « Historia de la eternidad », in *Historia de la eternidad*, *Op. Cit.*, p. 21.

⁴ « [...] los animales están en la pura actualidad o eternidad y fuera del tiempo [...] Steiner lo enseña ; Schopenhauer lo postula continuamente en ese tratado, llamado con modestia capítulo, que está en el segundo volumen del *Mundo como voluntad y representación*, y que versa sobre la muerte. Mauthner (*Woerterbuch der Philosophie*, III, pág. 436) lo propone con ironía. "Parece", escribe, "que los animales no tienen sino oscuros presentimientos de la sucesión temporal y de la duración. En cambio el hombre, cuando es además un psicólogo de la nueva escuela, puede diferenciar en el tiempo dos impresiones que sólo estén separadas por 1/500 de segundo." » (J. L. Borges, « La penúltima versión de la realidad », in *Discusión*, *Op. Cit.*, pp. 52-53).

⁵ J. L. Borges, « Tankas », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 106.

⁶ J. L. Borges, « El bisonte », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 120.

Il est clair que la poésie borgésienne met en lumière la différence de perception temporelle entre les animaux et les hommes. Mais il importe de remarquer que Borges tente de la sublimer en s'attachant à suggérer que l'homme vit, lui aussi, dans un éternel Présent, thèse que soutient également Schopenhauer. Ainsi, dans le poème « Lucas, XXIII », la vie antérieure du voleur ne nous est pas accessible et l'adverbe « hoy » marque la primauté de l'instant présent :

v. 7	[...] Del tiempo que antecede	[...] Et de sa vie antérieure
v. 8	nada alcanzamos hoy. [...] ¹	À ce jour nous ne pouvons rien percevoir.

L'idée de la vie de l'homme dans un éternel Présent réside au cœur du sonnet « El instante ». Dans le premier quatrain, la voix poétique fait d'abord allusion à des choses disparues, impalpables du Passé :

v. 1	¿ Dónde estarán los siglos, dónde el sueño	Mais où donc sont passés les siècles et où donc
v. 2	de espadas que los tártaros soñaron,	Est ce rêve d'épées dont rêvaient les Tartares ?
v. 3	dónde los fuertes muros que allanaron,	Où sont les murailles qu'ils assujettirent,
v. 4	dónde el Árbol de Adán y el otro Leño ? ²	Où est l'Arbre d'Adam, où donc est l'autre Bois?

Notons que l'enchaînement anaphorique de propositions subordonnées interrogatives de lieu (répétition du pronom interrogatif « Dónde »), ainsi que l'ellipse du verbe « estar » dans les trois propositions qui succèdent à la première, renforcent l'idée d'absence des choses du Passé, leur aspect irrécupérable.

Le début du second quatrain apporte la réponse aux interrogations ouvertes par le premier quatrain : « El presente está solo » (v. 5), ce qui signifie que seul le Présent revêt une dimension réelle, ce que confirme la suite du quatrain, qui montre le caractère illusoire du passage du temps :

v. 5	El presente está solo. La memoria	Le présent est bien seul ; et la mémoire érige
v. 6	erige el tiempo. Sucesión y engaño	Le temps, et la routine de l'horloge n'est
v. 7	es la rutina del reloj. El año	Faite que de succession et de tromperie.
v. 8	no es menos vano que la vana historia.	L'année n'est pas moins vaine que la vaine histoire.

La mémoire et l'horloge apparaissent, donc, comme deux éléments fallacieux qui nous induisent à percevoir de façon erronée le monde. La litote « no es menos vano » suggère ironiquement le caractère aussi vain de considérer l'écoulement d'une année que celui de l'Histoire. En réalité, ce n'est pas le temps qui passe, mais les individus dont l'évanescence leur est intrinsèque.

¹ J. L. Borges, « Lucas, XXIII », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 38.

² J. L. Borges, « El instante », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 75.

La conclusion du poème met en relief l'idée de fugacité ténue et éternelle du Présent (« El hoy fugaz es tenue y es eterno », v. 13), mais le dernier vers sous-tend une vision tout à fait originale de notre devenir : il serait vain d'attendre une place au Paradis ou en Enfer (négation de ces deux lieux bibliques), puisque le lieu où il nous incombe de vivre est dans l'Eternité, à savoir l'Eternité du Présent : « otro Cielo no esperes, ni otro Infierno »¹. Cette conception diffère de celle des théologiens qui considèrent l'Eternité comme la somme simultanée des trois dimensions temporelles. On peut remarquer que cette pensée qui se dégage du poème n'est pas sans rappeler la thèse surprenante de John William Dunne, selon laquelle nous vivrions déjà dans l'Eternité : « Los teólogos definen la eternidad como la simultánea y lúcida posesión de todos los instantes del tiempo y la declaran uno de los atributos divinos. Dunne, asombrosamente, supone que **ya es nuestra la eternidad** y que los sueños de cada noche lo corroboran. En ellos, según él, confluyen el pasado inmediato y el inmediato porvenir. »².

Si seul existe le Présent, alors ce que l'on découvre à chaque instant est toujours premier et nouveau. Tel est le cas dans divers poèmes borgésiens, où transparait par conséquent la négation du commencement du temps, idée d'ailleurs qui, elle aussi, va à l'encontre de ce qu'affirment les théologiens chrétiens. Ainsi, le poème « El bisonte » se conclut-il sur l'antithèse « es el postrer bisonte y el primero »³. La voix poétique du poème « En Islandia el alba » suggère l'antériorité de l'existence des Vikings (par l'image de l'aube islandaise) sur les légendes qu'elle engendra, mais aussi sur la naissance du Christ, ce qui est une façon de remettre en question le commencement du temps à la Création : « Ésta es el alba. / Es anterior a sus mitologías y al Cristo Blanco. »⁴. Dans le poème « Las causas », la voix poétique mentionne : « Los días y ninguno fue el primero »⁵. La voix poétique du poème « James Joyce » met en avant l'idée que le temps prend source dans l'Eternité, comme le suggère l'expression : « [...] su fuente, / que es **lo Eterno** [...] »⁶. Notons l'importance que revêt l'adjectif « Eterno », par la mise en relief de la majuscule et par sa substantivation. Cette idée de régression à l'infini vers le Passé implique la négation

¹ *Ibid.*, vers 14, p. 75.

² J. L. Borges, « El tiempo y J. W. Dunne », in *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 39. (C'est nous qui surlignons.)

³ J. L. Borges, « El bisonte », vers 14, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 120.

⁴ J. L. Borges, « En Islandia el alba », vers 1 et 2, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 133.

⁵ J. L. Borges, « Las causas », vers 2, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 147.

⁶ J. L. Borges, « James Joyce », vers 6 et 7, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 95. (C'est nous qui surlignons.)

du commencement du temps à un point précis, et donc une remise en cause de la Genèse : « [...] aquel **inconcebible** / día **inicial** del tiempo [...] »¹.

Précisément, à propos de régression à l'infini, il est intéressant d'observer que Schopenhauer admet que le temps possède une « double infinité »², ce que conçoit pareillement la pensée bouddhiste : une série infinie de phénomènes à venir, mais aussi une autre série infinie dans le Passé. Dans son essai sur le bouddhisme, Borges ne manque pas de faire remarquer cette conception d'une double extension infinie : « [...] Gautama es un eslabón en una cadena infinita que se dilata hacia el pasado y el porvenir. »³.

► Le caractère illusoire et éphémère de notre être

A l'instar des penseurs bouddhistes, Schopenhauer insiste sur le caractère périssable de l'homme en tant qu'individu : ce sont « des phénomènes passagers, soumis dans leur forme à la loi du temps »⁴. De même, Borges soutient que « [...] nous sommes faits non de chair et d'os mais de temps, de fugacité, et l'eau en est la métaphore immédiate. »⁵. Tout particulièrement dans la poésie borgésienne, possibilité nous est donnée de prendre largement connaissance de ce constat du caractère illusoire et éphémère de notre être phénoménal⁶, mais très souvent sous forme de révélations saisissantes, de *satori* — diraient les bouddhistes de la doctrine zen, c'est-à-dire d'Illumination, d'un éclair soudain de compréhension, « ese súbito relámpago : el *satori* »⁷ —, qui frôlent parfois le pathétisme.

Tel est le cas, par exemple, dans le sonnet « A quien ya no es joven » :

v. 5	¿ A qué sigues buscando en el brumoso	Pourquoi toujours chercher dans le bronze
v. 6	bronce de los hexámetros la guerra	Embrumé des hexamètres la guerre,
v. 7	si están aquí los siete pies de tierra,	Puisque déjà sont là sept pieds de terre,
v. 8	la brusca sangre y el abierto foso ?	Le sang brusque et la fosse entrouverte ?
v. 9	Aquí te acecha el insondable espejo	Ici t'attend l'insondable miroir
v. 10	que soñará y olvidará el reflejo	Qui va rêver, oublier le reflet
v. 11	de tus postrimerías y agonías. ⁸	De ta fin, celui de ton agonie.

¹ *Ibid.*, vers 2 et 3, p. 95. (C'est nous qui surlignons.)

² A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 59.

³ J. L. Borges / A. Jurado, *Qué es el budismo*, *Op. Cit.*, p. 27.

⁴ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 350.

⁵ J. L. Borges / M. Kodama, « Les Fontaines », *Atlas*, in *Borges. Œuvres complètes*, tome II, *Op. Cit.*, p. 903.

⁶ Saúl Yurkievich souligne à ce sujet que « Pocos sienten tan intensamente como Borges, el conflicto entre el ansia de perduración y el borrrable tránsito de la existencia humana » (« Borges, poeta circular », in *Expliquémonos a Borges como poeta*, *Op. Cit.*, p. 72).

⁷ J. L. Borges / A. Jurado, *Qué es el budismo*, *Op. Cit.*, p. 110.

⁸ J. L. Borges, « A quien ya no es joven », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 69.

Dans ce passage, le miroir, perçu comme un inquisiteur (« Aquí te acecha »), a pour rôle de rappeler à l'homme son irréalité et sa finitude.

Dans le poème « El reloj de arena », le *cuarteto* du vers 5 au 8 met en lumière une similitude entre l'écoulement de notre vie, qui revêt un caractère non quantifiable et irréversible, et la mesure impondérable d'une ombre diurne ou le cours inexorable de l'eau d'un fleuve :

v. 5	[...] al tiempo y al destino	[...] aussi bien au temps et au destin
v. 6	se parecen los dos : la imponderable	S'apparentent toutes deux, cette ombre impondérable
v. 7	sombra diurna y el curso irrevocable	Du jour et aussi la carrière irrévocable
v. 8	del agua que prosigue su camino. ¹	De l'onde qui poursuit sans cesse son chemin.

Cette idée de point commun entre l'écoulement de notre être et celui du temps, au sujet de leur inéluctabilité, est reprise, dans la suite du poème, par l'image du sablier. Ce dernier nous apparaît, comme un personnage allégorique (« el alegórico instrumento », v. 13), sous un angle implacable (« severo », v. 21 ; « No se detiene nunca la caída. », v. 37, écho à l'idée que « El presente no se detiene »², que « le présent glisse constamment »³) et funeste (« tétrico », v. 22 ; il s'apparente à la Faucheuse, à la « guadaña », v. 23).

En revanche, vers la fin du poème, après avoir contemplé attentivement le mécanisme du sablier, la voix poétique prend conscience du contraste entre le caractère éternel de l'écoulement du temps et celui éphémère de notre être (vers 37 à 40).

Elle fait d'abord ressortir, par un chiasme grammatical, l'aspect éternellement renouvelable de l'activité du sablier (« La arena de los ciclos es la misma », v. 33) et celui également éternel de l'histoire du sablier (« e infinita es la historia de la arena », v. 34) :

v. 33 La arena de los ciclos es la misma
GN V Adj

v. 34 e infinita es la historia de la arena ;
/ Adj V GN

Notons la force suggestive de ce chiasme : ses deux parties similaires et inverses peuvent renvoyer, de façon spéculaire, aux deux parties identiques et symétriquement inversées du sablier, et plus précisément encore, à l'activité incessante des deux cônes

¹ J. L. Borges, « El reloj de arena », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 21.

² J. L. Borges, *Borges oral*, Op. Cit., p. 98.

³ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, Op. Cit., p. 176.

(décrite minutieusement dans le *cuarteto* du vers 25 au 28), où le sable s'y déverse continuellement et alternativement de l'un dans l'autre :

v. 25	Por el ápice abierto el cono inverso	Par le sommet ouvert de son cône inversé
v. 26	deja caer la cautelosa arena,	Il laisse s'écouler le sable minutieux,
v. 27	oro gradual que se desprende y llena	Or graduel, qui emplit en tombant
v. 28	el cóncavo cristal de su universo.	Le concave cristal qui est son univers.

Dans les deux vers 35 et 36, qui font suite au chiasme, outre l'insistance sur le caractère imperturbable et continu de l'évidement des grains de sable, la voix poétique met en relief un relativisme circonstanciel (« bajo tus dichas y tu pena »), afin de suggérer à son interlocuteur (par le truchement des adjectifs personnels « tus » et « tu » qui jouent, ici, une fonction phatique) l'idée selon laquelle l'écoulement du temps est indépendant de la réalité de tout un chacun :

v. 35	así, bajo tus dichas o tu pena,	De même sous tes joies, de même sous tes peines
v. 36	la invulnerable eternidad se abisma.	Va s'abîmant l'invulnérable éternité.

L'adjectif « invulnerable » et la métaphore, assimilant le sable des vers 33 et 34 à l'Éternité (v. 36), produisent un effet d'insistance sur l'idée de chute abyssale sempiternelle du temps. Un peu plus loin, on comprend que, par la contemplation de l'écoulement continu du sable (« En los minutos de la arena [...] », v. 41), la voix poétique ressent ce que peut être l'Éternité qu'elle désigne par la périphrase « el tiempo cósmico » (v. 42).

Ensuite, la voix met en lumière la différence de l'écoulement temporel et celui humain, par la divergence de la caractéristique de leur point de chute :

v. 38	Yo me desangro, no el cristal. El rito	Je me vide de sang, pas le cristal. Le rite
v. 39	de decantar la arena es infinito	De décanter le sable est vraiment infini.
v. 40	y con la arena se nos va la vida.	Et avec le sable s'échappe notre vie.

A la chute finale de l'homme s'oppose celle sans fin du sable, comme le suggère, de façon saisissante, le contraste (adverbe de négation « no ») entre le « yo », pronom de mise en relief de la voix poétique, qui se vide irréversiblement de son sang (« Yo me desangro ») et le sablier (mentionné par la synecdoque de matière « el cristal »), qui se défait de son sable tout en le récupérant dans sa partie inférieure (« El **rito** / de decantar la arena es **infinito** »). Remarquons que la sonorité finale **-ito** du vers 38 découle à l'identique dans le vers suivant, et cet écoulement sonore paradigmatique renforce l'idée de la chute de sable, qui en engendre une autre identique, puis réversiblement encore une autre, et ainsi de suite à l'infini.

La chute finale de tout homme (pronom « nos ») se résout en sa mort, ce que perçoit la voix poétique au regard de l'image du sablier qui égrène son sable : « con la arena se nos va la vida ». Cette révélation se trouve confirmée dans la chute finale du poème :

v. 49	todo lo arrastra y pierde este incansable	Rien que n'entraîne et ne perde ce fil subtil
v. 50	hilo sutil de arena numerosa.	De sable infatigable qu'on ne saurait compter.
v. 51	No he de salvarme yo, fortuita cosa	Comment donc me sauver, moi qui ne suis qu'un point
v. 52	de tiempo, que es materia deleznable.	Fortuit du temps, cette matière périssable.

Dans les vers 49 et 50, est suggérée la force du temps, qui emporte « tout » sur son passage. Le temps apparaît même plus fort que les éléments, puisque le pronom anaphorique « todo », mis en relief en début de vers, reprend la convocation de l'air (« El pilar de humo », v. 45), du feu (« el pilar de fuego », v. 45) et de la terre (« los siete pies de tierra », v. 47). Remarquons qu'il manque l'eau. En fait, le verbe « arrastrar » fait partie dans l'une de ses acceptions du lexique marin et pourrait sous-tendre l'idée d'eau¹. Mais le verbe « arrastrar » renvoie, plutôt, implicitement à l'idée de tourbillonnement du sable². La voix poétique mentionnait, d'ailleurs, dans les vers 29 à 31, l'étrangeté de ce tourbillon du sable à l'intérieur du cône (« [...] la **arcana** / arena que resbala y que declina / y, a punto de caer, **se arremolina** »). Ainsi peut-on dire que l'image du fil de sable qui ne s'interrompt jamais (personnification « incansable ») et qui engloutit mystérieusement (adjectif « sutil ») tout dans son tournoiement constitue une variante de la métaphore du fleuve d'Héraclite.

La voix poétique nous révèle l'absence d'échappatoire possible à ce tourbillon, c'est-à-dire l'inévitabilité de sa mort : « No he de salvarme yo ». Cette issue tragique est due à la constitution intrinsèque de l'être humain : son aspect contingent (« **fortuita** cosa / de tiempo », expression faisant écho au substantif « azar » du vers 20), contraste avec la force certaine, nécessaire, du sable qui flue ; et son caractère périssable (« materia **deleznable** ») rend l'être humain vulnérable, « poussière », voire peut-être même « néant » (mention de « polvo » et puis de « la nada », au vers 20).

A propos de la contingence de l'être humain, il est intéressant d'observer l'éclairage qu'apporte Schopenhauer. Il nie l'existence de la contingence du réel en soi, mais il admet que l'on puisse employer ce terme lorsque nous méconnaissons la cause : « En soi le réel

¹ Selon le *Diccionario de uso del español* de María Moliner (Vol. 1, Madrid, Gredos, segunda edición, 1999, pp. 249-250), on peut retenir l'acception où le verbe "arrastrar" signifie « Llevarse una cosa consigo a otra al moverse o marcharse ; por ejemplo **el agua** o el viento ». (C'est nous qui surlignons.)

² En ce sens, relevons toujours dans le dictionnaire de María Moliner, l'acception suivante et l'exemple significatif à cet égard : « Atraer una cosa a otra hacia sí o a su interior : 'El torbellino les arrastraba'. ≈ Absorber ». (*Ibid.*, p. 250.)

est toujours nécessaire ; mais il n'est conçu comme tel que par celui qui connaît sa cause ; abstraction faite de la cause, il est et s'appelle contingent. »¹.

Dans le poème « Ajedrez », le caractère éphémère de notre être ressort par une autre mise en contraste, avec l'image du jeu d'échecs :

v. 9	Cuando los jugadores se hayan ido,	Quand les joueurs se seront retirés
v. 10	Cuando el tiempo los haya consumido,	Et quand le temps les aura consumés,
v. 11	ciertamente no habrá cesado el rito. ²	Le rite assurément se poursuivra.

L'anaphore de l'adverbe « cuando », ici à valeur adversative (= « alors que »), renforce l'opposition entre la finitude de la trajectoire vitale de l'homme (suggérée par l'enchaînement de deux euphémismes qui vont crescendo dans la signification de la mort : « se hayan ido », « el tiempo los haya consumido ») et l'aspect éternel du trajet des pièces du jeu d'échecs.

Il est à remarquer que cette image du jeu d'échecs du dixième poème du recueil *Antología poética 1923-1977* constitue une variante de celle du sablier, présente dans le neuvième poème. En effet, on peut noter des échos intertextuels dans les deux poèmes qui se suivent :

[...] el rito / de decantar la arena es infinito	[...] Le rite De décanter le sable est vraiment infini.
(Poème « El reloj de arena »)	(Poème « Le sablier »)
[...] ciertamente no habrá cesado el rito . [...] Como el otro, este juego es infinito .	[...] Le rite assurément se poursuivra. [...] Ce jeu, tout comme l'autre, est infini.
(Poème « Ajedrez »)	(Poème « Échecs »)

Le poème « Quince monedas » porte trace de la métaphore du jeu d'échecs, qui matérialise l'écoulement inexorable du temps : « El tiempo juega un ajedrez sin piezas / en el patio. [...] »³.

Revenons au poème « Ajedrez », afin de porter notre attention sur l'allusion énigmatique faite à un autre jeu, dans le deuxième tercet du premier sonnet :

v. 12	En el Oriente se encendió esta guerra	En Orient s'est embrasée cette guerre
v. 13	cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra.	Dont le théâtre est aujourd'hui la terre.

¹ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Op. Cit., p. 586.

² J. L. Borges, « Ajedrez », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 24.

³ J. L. Borges, « Quince monedas », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 123.

Dans les vers 12 et 13, l'on comprend que le jeu d'échecs, né à l'origine en Orient, s'est répandu sur la Terre tout entière et qu'il est éternel, puisqu'il se répète à l'infini (v. 14). Ce recommencement perpétuel des parties d'échecs n'est pas sans faire penser à la conception de l'Eternel Retour, d'autant que transparaissent des sèmes de circularité (verbe « irradiar » au vers 5 ; l'amphithéâtre oriental qui se confond à présent avec celui de la Terre). Il importe de noter la comparaison du jeu d'échecs à un autre jeu, lui aussi éternel, et de s'interroger sur sa nature. Comme l'a perçu un critique, on peut s'accorder à y voir implicitement l'allusion au jeu amoureux, jeu lui aussi entre deux camps, l'homme et la femme, dont les actes, non pas guerriers comme dans le jeu d'échecs, mais sexuels contribuent à la pérennité de l'espèce humaine (adjectif « infinito »). Autrement dit, cette allusion qui peut sembler anodine sous-tend, en fait, une idée-clef de Schopenhauer, à savoir l'infinitude de l'espèce humaine, qui s'oppose au caractère périssable de l'homme.

A cet égard, est significative la métaphore de Schopenhauer, qui assimile l'homme à une horloge :

« Voilà les **hommes : des horloges** ; une fois monté, cela marche sans savoir pourquoi ; à chaque engendrement, à chaque naissance, c'est l'horloge de la vie humaine qui se remonte, pour reprendre sa petite ritournelle, déjà répétée une infinité de fois, phrase par phrase, mesure par mesure, avec des variations insignifiantes. »²

Notons cette idée de Schopenhauer sur la pérennité de l'espèce par la succession sans fin de naissances d'individus (« à chaque engendrement, à chaque naissance, c'est l'horloge de la vie humaine qui se remonte », c'est l'espèce qui se perpétue sans cesse, se régénère éternellement). En effet, l'homme est éphémère, et pas l'espèce humaine, ce que déclare très explicitement Schopenhauer (« [...] l'individu passe, et l'espèce ne passe pas »³), ou sur un mode plus imagé, métaphorique et restrictif (emploi de la locution “ne...que”), en assimilant l'homme (en tant qu'« individu »), et plus précisément ses traits distinctifs (par exemple, « un visage ») et son existence (« une vie humaine »), à un songe de très courte durée, à une représentation évanescence (« une image fugitive ») :

Un individu, un visage humain, une vie humaine, cela n'est qu'**un rêve très court** de l'esprit infini qui anime la nature de cette opiniâtre volonté de vivre, **une image fugitive** de plus, qu'en jouant

¹ J. L. Borges, « Ajedrez », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 24. (C'est nous qui surlignons.)

² A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 406. (C'est nous qui surlignons.)

³ *Ibid.*, p. 352.

elle esquisse sur sa toile sans fin, l'espace et le temps, pour l'y laisser durant un moment — moment qui, au regard de ces deux immensités, est un zéro — puis l'effacer et faire ainsi place à d'autres.¹

De ce point de vue, c'est dire l'aspect fondamental que revêt, chez Schopenhauer, la primauté de l'espèce sur l'individu². Sa réflexion sur le chat gris et le lion, traduite et reprise en citation par Borges, met en lumière une réduction panthéiste de la Multiplicité des individus, des sujets, à l'Unité de l'espèce et à son Eternel Retour :

*Quien me oiga asegurar que el gato gris que ahora juega en el patio, es aquel mismo que brincaba y que travesaba hace quinientos años, pensará de mí lo que quiera, pero locura más extraña es imaginar que fundamentalmente es otro. [...] Destino y vida de leones quiere la leonidad que, considerada en el tiempo, es un león inmortal que se mantiene mediante la infinita reposición de los individuos, cuya generación y cuya muerte forman el pulso de esa imperecedera figura.*³

Toutefois, à présent, plane sur les horloges des vies humaines la menace de l'Horloge de la bombe atomique, ce qui pourrait conduire — aussi incroyable que cela puisse paraître — à l'extinction de l'espèce humaine à en croire Arthur Koestler :

Depuis l'aube de la conscience jusqu'au milieu de notre siècle, l'homme a dû vivre dans la perspective de sa mort en tant qu'individu [...]; depuis qu'elle a libéré les puissances du noyau atomique, l'humanité doit vivre dans la perspective de sa mort en tant qu'espèce. C'est une perspective radicalement nouvelle ; mais bien que cette nouveauté doive s'effacer, la perspective, elle, ne s'effacera pas ; elle est devenue un trait fondamental et permanent de la condition humaine.

[...] il n'y a pas moyen d'échapper au fait que dorénavant notre espèce vivra en sursis. Elle porte une bombe à retardement fixée à son cou. Il nous faudra prêter l'oreille au bruit de son tic-tac, tantôt plus fort, tantôt plus doux, tantôt plus fort à nouveau, pendant des décennies et des siècles à venir, jusqu'à ce qu'elle explose ou jusqu'à ce que nous réussissions à la désamorcer.⁴

A la fin du récit cauchemardesque « La Biblioteca de Babel », le narrateur prédit la finitude imminente de l'espèce humaine et, en revanche, la pérennité de l'infinie Bibliothèque dont le secret est de s'inscrire sous le signe de l'Eternel Retour, comme le dévoilent implicitement les dernières lignes :

Quizá me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana — la única — está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará : iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta.

¹ *Ibid.*, p. 406. (C'est nous qui surlignons.)

² Jorge Luis Borges fait remarquer cette même conception de « la primacía de la especie y la casi perfecta nulidad de los individuos » chez Platon, Keats ou encore Stevenson :

[...] la tesis platónica. La formularemos así : *Los individuos y las cosas existen en cuanto participan de la especie que los incluye, que es su realidad permanente.* [...] Keats, ajeno de error, puede pensar que el ruiseñor que lo encanta es aquel mismo que oyó Ruth en los trigales de Belén de Judá ; Stevenson erige un solo pájaro que consume los siglos : *el ruiseñor devorador del tiempo.* (« Historia de la eternidad », in *Historia de la eternidad, Op. Cit.*, p. 21 ; en italique dans le texte.)

³ J. L. Borges, « Historia de la eternidad », in *Historia de la eternidad, Op. Cit.*, pp. 21-22 (en italique dans le texte).

⁴ A. Koestler, *La pulsion vers l'autodestruction*, Paris, Éditions de L'Herne, 2006, pp. 7-9.

[...] Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema : *La biblioteca es ilimitada y periódica*. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden : el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza¹.

Par ailleurs, la poésie borgésienne suggère l'idée selon laquelle le passage du temps efface les souvenirs de détails jusqu'à conduire, soit à la préservation de l'essentiel, soit à la confusion voire même à l'oubli total, comme nous allons à présent le constater.

Par exemple, la voix poétique du poème « El laberinto » semble souffrir d'amnésie totale, probablement en raison du trauma de son emprisonnement dans ce lieu labyrinthique et de la durée trop longue de son errance (« al cabo de los años », v. 7) :

v. 2	[...] He olvidado	[...]
v. 3	los hombres que antes fui [...]²	Les hommes que je fus s'estompent au lointain.

De même, dans le poème « Quince monedas » la voix poétique, qui se réfère à un épisode relaté dans la Genèse, conserve en mémoire un fait marquant sanguinaire, à savoir le premier crime fraternel que connut l'humanité (« No hubo un grito. Hubo sangre. / Hubo por vez primera la muerte. ») :

GÉNESIS, IV, 8

GENÈSE, IV, 8

v. 27	Fue en el primer desierto.	Ce fut dans le premier désert.
v. 28	Dos brazos arrojaron una gran piedra.	Deux bras lancèrent une grosse pierre ;
v. 29	No hubo un grito. Hubo sangre.	Il n'y eut pas de cris. Il y eut du sang.
v. 30	Hubo por vez primera la muerte.	Pour la première fois il y eut la mort.
v. 31	Ya no recuerdo si fue Abel o Caïn. ³	Je ne me souviens plus si ce fut Abel ou Caïn.

En revanche, elle n'a pas retenu qui des deux frères a jeté la première pierre à l'autre (synecdoque « Dos brazos ») ni le prénom de la victime (« Ya no recuerdo si fue Abel o Caïn. »). Remarquons qu'elle ne mentionne pas, non plus, le nom du désert où se déroula la scène et fait coïncider le commencement du temps avec celui de l'espace (« el primer desierto »).

Dans le poème « Lucas, XXIII », les souvenirs du visage et du nom du voleur sont tombés dans l'oubli :

v. 1	Gentil o hebreo o simplemente un hombre	Un Hébreu ? Un gentil ? ou simplement un homme
v. 2	cuya cara en el tiempo se ha perdido ;	Dont le visage dans la nuit des temps s'est perdu ;
v. 3	ya no rescataremos del olvido	Impossible aujourd'hui d'arracher à l'oubli
v. 4	las silenciosas letras de su nombre. ¹	Les silencieuses lettres de son nom.

¹ J. L. Borges, « La Biblioteca de Babel » / « La Bibliothèque de Babel », in *Ficciones / Fictions, Op. Cit.*, p. 170.

² J. L. Borges, « El laberinto », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 96.

³ J. L. Borges, « Quince monedas », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 122.

Toutefois, bien que l'Histoire n'ait pas conservé ces détails de physionomie et d'appellation, elle a sauvegardé l'essentiel : la mémoire du fait, de la scène de crucifixion, comme l'atteste le passage suivant :

v. 18	[...] la historia	[...] l'histoire
v. 19	no dejará que muera la memoria	Ne laissera point périr la mémoire
v. 20	de aquella tarde en que los dos murieron.	De ce soir où l'un et l'autre sont morts.

Dans le poème « El gaucho », le vers 10 met nettement en relief le contraste entre la disparition des noms propres et la durabilité du nom générique « gaucho » :

v. 9	Hoy es polvo de tiempo y de planeta ;	De noms, il n'en a plus ; mais toujours le nom dure.
v. 10	nombres no quedan, pero el nombre dura.	Cette poudre aujourd'hui de planète et de temps,
v. 11	Fue tantos otros y hoy es una quieta	Qui fut moelles et chair, devient au bout des ans
v. 12	pieza que mueve la literatura. ²	Un vague pion joué par la littérature.

Au vers 29 où il est dit « Nunca dijo : Soy gaucho. », il va de soi que ce type de personne se présentait toujours dans son individualité, en énonçant son nom propre. Néanmoins ce dernier s'est effacé pour seulement laisser une trace, celle d'un nom générique³.

Il est intéressant de noter l'effet suggestif du zeugme du vers 9 : « polvo **de tiempo y de planeta** », qui renvoie à une double mort du gaucho, à la fois temporelle et physique. En effet, l'expression « polvo de tiempo », qui est en outre un oxymore (opposition entre les particules concrètes de poussière et la notion abstraite de temps), suggère sa dissolution dans le temps, son oubli, tandis que « polvo [...] de planeta », sa disparition terrestre. L'ambiguïté de l'expression du dernier vers (« entró en la muerte ») permet de saisir l'entrée du gaucho dans la mort physique, comme tout être vivant, mais aussi dans l'oubli, qui est à vrai dire la mort de la mémoire. A présent, le gaucho constitue un motif littéraire figé (adjectif « quieta ») ; il s'est transfiguré en une sorte de modèle archétypal⁴, comme le laisse entendre l'expression métaphorique de la pièce inoffensive que manipulent les écrivains sur l'échiquier littéraire. Dans son essai sur la poésie "gauchesque", Borges

¹ J. L. Borges, « Lucas, XXIII », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 38.

² J. L. Borges, « El gaucho », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 109. (C'est nous qui surlignons.)

³ Dans l'un de ses essais de *Otras inquisiciones*, Borges dépeint, d'ailleurs, ainsi le "gaucho" : « El gaucho es hombre taciturno, el gaucho desconoce, o desdeña, las complejas delicias de la memoria y de la introspección » (« Sobre the Purple Land », in *Otras inquisiciones, Op. Cit.*, pp. 212-213).

⁴ Rémi Le Marc'hadour souligne, à ce propos, que « Le gaucho, si typique de l'Argentine du XIX^{ème} siècle, n'est plus, à l'époque où écrit Borges, qu'un souvenir ; par contre, il s'est transfiguré en un mythe puissant, d'autant plus imposant qu'il a attiré dans sa sphère d'influence bon nombre d'aspirations, de chimères, de frustrations de l'Argentine moderne, au point de faire du personnage de Hernández, selon l'interprétation de Lugones, le héros emblématique de l'épopée argentine. C'est pourquoi les gauchos ne peuvent perdurer en littérature qu'en s'efforçant de s'assimiler à l'archétype [...] » (in *Identité et individuation dans l'œuvre de Jorge Luis Borges, Op. Cit.*, p. 62).

commente, d'ailleurs, à ce sujet : « Sobre la mayor o menor autenticidad de los gauchos escritos, cabe observar, tal vez, que para casi todos nosotros, el gaucho es **un objeto ideal, prototípico**. De ahí un dilema : si la figura que el autor nos propone se ajusta con rigor a ese prototipo, la juzgamos trillada y convencional ; si difiere, nos sentimos burlados y defraudados. [...] de todos los héroes de esa poesía, Fierro es el más individual, el que menos responde a una tradición. »¹.

Le poème « Gunnar Thorgilsson (1816-1879) » laisse entrevoir que la mémoire de l'être humain comprend la sauvegarde des faits historiques les plus marquants, mais aussi de détails plus intimes, personnels. En effet, la voix poétique de Gunnar Thorgilsson énumère les faits d'armes que préserve la mémoire historique, et ce, de façon pléthorique, comme le souligne l'adjectif « llena », dont la signification se trouve renforcée par l'anaphore de la copule additionnelle « y » (vers 3 à 6), et par la répétition à chaque vers de la préposition « de », qui se redouble encore au sein même de chaque vers :

v. 1	La memoria del tiempo	La mémoire du temps
v. 2	está llena de espadas y de naves	Est pleine d'épées et de navires
v. 3	y de polvo de imperios	Et de poussière d'empires
v. 4	y de rumor de hexámetros	Et de rumeur d'hexamètres
v. 5	y de altos caballos de guerra	Et de grands chevaux de guerre
v. 6	y de clamores y de Shakespeare. ²	Et de clameurs et de Shakespeare.

Ces faits d'armes de l'histoire d'Islande furent, d'ailleurs, relatés probablement par un ancêtre de Gunnar Thorgilsson : l'éminent Ari Thorgilsson (1067-1148), « llamado el Sacerdote y también el Sabio »³, surnommé par Borges « Ari el historiador »⁴, parce qu'il est, entre autre, « el padre de la historia islandesa »⁵.

¹ J. L. Borges, « La poesía gauchesca », in *Discusión, Op. Cit.*, pp. 13-14. (C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges, « Gunnar Thorgilsson », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 143. (C'est nous qui surlignons et soulignons.)

³ J. L. Borges / M. E. Vázquez, *Literaturas germánicas medievales*, (publicado originalmente en 1966), Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 145.

⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁵ Borges souligne plus précisément :

A principios del siglo XII, Ari Thorgilsson, llamado el Sacerdote y el Sabio, compuso el *Islendigabók*, o *Libro de los Islandeses*. Se trata de una historia concisa de los orígenes de Islandia [...] En el invierno de 1117 se escribieron por primera vez en un libro las leyes de Islandia, que antes no conocían otro archivo que la memoria del presidente de la Asamblea ; el *Islendigabók*, redactado hacia 1130, registra el hecho e inaugura, junto con ese código, el período escrito de la literatura islandesa. [...] (*Ibid.*, pp. 123-124.)

Ari escribió el *Konungabók* o *Libro de los Reyes*, que refiere la historia de los soberanos de Noruega, desde el origen de la dinastía hasta la muerte de Harald Hardrada en 1066. Se cree que compiló libros análogos, de menor extensión, referentes a Dinamarca y a Inglaterra. [...] Es difícil exagerar la importancia de Ari. Ari es el padre de la historia islandesa, el primer escritor en prosa vernácula, el hombre que descubre el estilo en que se escribirán las grandes sagas y la insigne *Heimskringla*, el hombre que prepara el advenimiento de Snorri Sturluson. » (*Ibid.*, pp. 145-146).

Plutôt que de multiples souvenirs de guerres, le moi de la voix poétique — dont le patronyme « Thorgilsson » qui commence par la syllabe « Thor » véhicule, pourtant, le sémantisme de la guerre¹ — préfère retenir un unique souvenir, et non plus historique, collectif et guerrier, mais à l'inverse personnel et pacifiste, érotique :

v. 7	Yo quiero recordar aquel beso	Moi je veux me rappeler ce baiser
v. 8	con el que me besabas en Islandia.	Que tu me donnais en Islande.

A la différence de la clarté des souvenirs personnels de la voix du poème ci-avant, dans le poème « Endimión en Latmos », Endymion, vielli, se retrouve en proie au doute quant à la réalité de son aventure avec la lune :

v. 27	Los años han pasado. Una zozobra	Le temps passa. Mais à présent un doute
v. 28	da horror a mi vigilia. Me pregunto	Angoissé met de l'horreur dans mes veilles,
v. 29	si aquel tumulto de oro en la montaña	Si ce tumulte d'or sur la montagne
v. 30	fue verdadero o no fue más que un sueño. ²	Fut véritable ou ne fut rien qu'un rêve.

La fin du poème nous dévoile qu'Endymion, éperdument amoureux, poursuit incessamment (« siempre », v. 34) sa vaine entreprise de récupération du Passé, en vue de retrouver (« en la antigua noche », v. 35) sa bien-aimée, la lune, et ce, en dépit qu'il est conscient du fait que le souvenir d'un événement passé est tout aussi illusoire qu'un songe : « Inútil repetirme que el recuerdo / de ayer y un sueño son la misma cosa »³. Au passage, il est intéressant de souligner que l'identification du souvenir du Passé de

¹ Raymond Ian Page indique à ce sujet : « Thor, en effet, est la seule divinité du panthéon nordique dont le nom a concouru à former maints patronymes vikings, tant masculins (*Thorsteinn*, *Thorfinnr*) que féminins (*Thorgerðr*, *Thorgunnr*). » (R. I. Page, *Mythes nordiques*, traduit de l'anglais par Christian Cler, Paris, Éditions du Seuil, novembre 1993, pour la traduction française, p. 98).

Surnommé le « dieu au marteau », Thor était un dieu guerrier, « particulièrement vénéré par les Vikings » au point que ces combattants gravaient son nom sur leurs stèles (*Ibid.*, pp. 17 et 97) :

Thor était chargé de combattre les géants, ennemis mortels des dieux [...] (*Ibid.*, p. 69)

[...] Thor, en effet, est avant tout un combattant : les géants, les monstres et les forces primordiales sont ses ennemis. Voici ce qu'en dit Snorri :

Thor est le premier des dieux. On l'appelle Thor des Ases ou Thor le Conducteur de chariot. C'est **le plus fort** de tous les dieux et de tous les hommes [...]. Il possède trois biens très précieux. L'un est **le marteau** Miöllnir, que les monstres du givre et les géants des falaises reconnaissent chaque fois qu'il s'élève dans les airs (cela n'est pas étonnant, car il a fracassé le crâne de maints de leurs pères et parents). Sa deuxième fameuse propriété est sa ceinture de force ; quand il s'en ceint, sa force divine est multipliée par deux. Et il détient encore un troisième bien de très grande valeur : ce sont ses gants de fer ; sans eux, il ne peut empoigner son marteau. (*Ibid.*, pp. 85-86 ; c'est nous qui surlignons.).

[...] (il est significatif que Thor soit le seul dieu dont le nom est explicitement mentionné dans les inscriptions des stèles vikings – des formules comme « Que Thor sanctifie ces runes » ou « Que Thor sanctifie ces monuments » le dépeignent comme une divinité protectrice). (*Ibid.*, p. 86).

² J. L. Borges, « Endimión en Latmos », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 140.

³ *Ibid.*, vers 31 et 32, p. 140.

l'homme à celui des rêves successifs qu'il a faits est une idée-clef de la pensée borgésienne. A titre d'exemple, il n'est que de relever l'enchaînement de deux questions rhétoriques du début du cours que Borges consacra à la description des diverses conceptions que le livre acquit au fil du temps : « [...] ¿ qué es nuestro pasado sino una serie de sueños ? ¿ Qué diferencia puede haber entre recordar sueños y recordar el pasado ? »¹.

En ce sens, le poème intitulé « Adrogué » illustre cette idée borgésienne du caractère onirique et illusoire des souvenirs. La voix poétique redécouvre un bâtiment de la localité d'Adrogué et se rend compte que les objets qu'elle a connus jadis dans son enfance ne se sont pas altérés, mais qu'ils appartiennent désormais au domaine lointain du Passé, à la mémoire, domaine virtuel qualifié de « cuarta dimensión » :

v. 35	Más allá del azar y de la muerte duran, y cada cual tiene su historia, pero todo esto ocurre en esa suerte de cuarta dimensión, que es la memoria.		Au-delà du hasard, au-delà de la mort Ils demeurent et chacun d'eux a son histoire Mais ceci ne s'opère qu'en cette sorte De quatrième dimension qu'est la mémoire.
v. 40	En ella y sólo en ella están ahora los patios y jardines. El pasado los guarda en ese círculo vedado que a un tiempo abarca el véspero y la aurora. ²		En elle, en elle seule aujourd'hui se retrouvent Les patios mais aussi les jardins. Le passé Les a su conserver en ce cercle interdit Qui embrasse à la fois l'aurore et la vesprée.

La voix poétique, qui est la voix distanciée de Borges, avoue ensuite, sur le mode interrogatif, son étonnement et son incompréhension de ne plus bien reconnaître l'agencement des choses qui lui plaisaient tant durant ses vacances de jeunesse passées à l'hôtel d'Adrogué, non loin de Buenos Aires. On peut trouver une explication au caractère évanescent et illusoire de la clarté des souvenirs dans un raisonnement philosophique que le père de Borges a tenu un jour à son fils. Ce dernier l'évoque dans son entretien avec Richard Burgin :

BORGES : Je me souviens d'une réflexion attristante que mon père me fit, un jour, au sujet de la mémoire. « Lors de notre arrivée à Buenos Aires, il me semblait que je pourrais me souvenir de mon enfance, mais maintenant je sais qu'il n'en est rien. » Je lui demandais : « Pourquoi ? » Il me répondit : « Parce que la mémoire... » — je ne sais si c'était sa propre théorie : j'en fus tellement frappé que je ne songeai pas à lui demander s'il l'avait trouvée ailleurs, ou élaborée lui-même — mais en tout cas il me dit : « Je crois que si je me souviens de quelque chose, par exemple datant de ce matin, je reçois une image de ce que j'ai vu ce matin. Mais si, ce soir, je repense à ce matin, ce que je revois, ce n'est pas la première image, mais la première que m'a fournie ma mémoire. De sorte que, à chaque souvenir évoqué, ce n'est pas l'image originelle qui se présente, mais celle que ma mémoire m'a fournie pour la dernière fois. Finalement, conclut-il, je n'ai absolument aucun souvenir, aucune image datant de mon enfance, de ma jeunesse. » Pour illustrer sa pensée, il prit une pièce de monnaie : « la pièce sur laquelle repose toute la pile représente, par exemple, la première image de la maison de mon enfance. La

¹ J. L. Borges, « El libro », in *Borges oral, Op. Cit.*, p. 9.

² J. L. Borges, « Adrogué », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 41.

seconde serait le souvenir de cette même maison, que j'ai évoqué en arrivant à Buenos Aires. La troisième un autre souvenir postérieur, etc. Or, chaque souvenir évoqué supposant une légère déformation, je ne pense pas que mes souvenirs actuels concordent totalement avec l'original. Alors je préfère ne pas évoquer de souvenirs, car si je le fais, c'est le souvenir plutôt que l'expérience initiale qui se trouve évoqué. » J'en fus attristé. C'est dommage de penser que nous n'avons peut-être pas de véritables souvenirs d'enfance.

BURGIN : Que le passé n'est qu'inventions, fiction...

BORGES : Qu'il peut être déformé par des répétitions successives. Si chaque répétition déforme légèrement, au bout du compte, on est vraiment loin de la réalité. Oui, c'est triste. Je me demande si c'est vrai.¹

Ce même constat de répétitions successives et, à chaque fois un peu plus déformées, se fait jour dans la biographie que rédigea Borges sur Evaristo Carriego², ami de son père et poète populaire de Buenos Aires : « Poseo recuerdos de Carriego : recuerdos de recuerdos de otros recuerdos, cuyas mínimas desviaciones originales habrán oscuramente crecido, en cada nuevo ensayo »³.

Semblable point de vue réside également au cœur de la pensée de Schopenhauer :

Un souvenir n'est pas du tout comme on le dit ordinairement toujours la même idée que l'on retire comme d'un magasin, il se produit réellement chaque fois une nouvelle représentation, seulement avec beaucoup de facilité, vu l'exercice ; c'est ainsi que l'on peut se rendre compte comment des images que nous croyons garder dans notre mémoire mais auxquelles en réalité nous ne faisons que nous exercer par de fréquentes répétitions, se modifient insensiblement ; nous nous en apercevons quand, revoyant après un long moment, un objet connu autrefois, nous trouvons qu'il ne correspond plus à l'image que nous en avons.⁴

D'où cette observation des plus judicieuse de Pierre Brunel : « La mémoire est un labyrinthe trompeur, comme les Sirènes dans l'*Odysée*. On est tenté de s'enfoncer dans les mille et un détours de ses gorges profondes, toutes pleines du parfum du bon vieux temps. [...] »⁵. Certes, sujette à l'érosion, à la fissure du temps et encombrée de souvenirs

¹ R. Burgin, *Conversations avec J. L. Borges*, traduit de l'anglais par Lola Tranec, Paris, Gallimard, 1972 (pour la traduction française), pp. 28-29.

² Evaristo Carriego : « Poeta argentino (1883-1912), autor de *Misas herejes*, *El alma del suburbio* (1908), *La canción del barrio* (1912). Sus poemas se dedican a la vida en el suburbio, especialmente en el barrio de Palermo que habitaba, y tipifican a ciertos personajes locales como el compadrito, el cuchillero, la tuberculosa, "la costurerita que dio aquel mal paso" y el organillero.

Borges comienza su relación con Carriego en la infancia. En un episodio de la *Autobiografía* recuerda haber leído *Misas herejes* en Ginebra, en un ejemplar que pertenecía a su padre, y anota el texto que el poeta inscribe en el álbum de su madre y que lo involucra directamente, en un estilo edulcorado : "Y que vuestro hijo marche adelante, llevado por las esperanzadas alas de la inspiración, hacia la vendimia de una nueva anunciación, que de los altos racimos extraerá el vino del canto." [...] » (Marcela Croce / Gastón Sebastián / Martín Gallo, *Enciclopedia Borges*, *Op. Cit.*, pp. 85-86).

³ J. L. Borges, *Evaristo Carriego*, (publicado originalmente en 1930), Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 31.

⁴ A. Schopenhauer, *De la quadruple racine du principe de raison suffisante*, *Op. Cit.*, pp. 199-200.

⁵ P. Brunel, « Préface », in *Borges, souvenirs d'avenir*, ouvrage collectif, édition établie par Pierre Brunel, postface de Daniel-Henri Pageaux, Paris, Gallimard, 2006, p. 11.

altérés, la mémoire constitue, cependant, notre essence identitaire profonde, comme le met tout particulièrement en lumière la fin de ce poème de Borges :

Somos nuestra memoria,
somos ese quimérico museo de formas inconstantes,
ese montón de espejos rotos.¹

Pareille réflexion est, d'ailleurs, présente dans l'œuvre de Paul Valéry à qui Borges a consacré intégralement cinq textes² :

« c'est la mémoire qui fait de l'homme une entité. Sans elle on n'a que des transformations isolées »³

« Quel bienfait, mais quelle faiblesse que l'oubli. L'homme *oublie*. Ceci est énorme »⁴

L'idée-clef borgésienne à l'égard de la durabilité des choses, présente dans le poème « Adrogué » (« **Más allá** del azar y **de la muerte** / duran [...] »⁵), trouve son écho dans d'autres poèmes.

En effet, la voix poétique du poème « Las cosas » souligne l'aspect durable des objets utiles de son quotidien au-delà de l'oubli : « Durarán **más allá de nuestro olvido** »⁶. Ce vers signifie que ce n'est pas parce que l'on oublie une chose qu'elle cesse pour autant

¹ J. L. Borges, « Cambridge », recueil « Elogio de la sombra » (1969), in *Obra poética, 2 (1960-1972)*, *Op. Cit.*, p. 235.

Traduction en français :

Nous sommes notre mémoire,
nous sommes ce chimérique musée de formes inconstantes,
ce tas de miroirs brisés.

² Il s'agit pour de plus amples précisions de :

- la préface, rédigée en français, pour une édition bilingue du *Cimetière marin*, publiée à Buenos Aires en 1932. Traduite en espagnol par Néstor Ibarra, elle paraîtra plus tard dans l'ouvrage *Prólogos con un prólogo de prólogos* (1975), *Op. Cit.*, pp. 250-255.

- « Paul Valéry » [« biografía sintética »], publiée le 22 janvier 1937 dans la revue *El Hogar*, et reprise par la suite dans l'anthologie *Textos cautivos* (1986), *Op. Cit.*, pp. 80-81.

- « Un libro sobre Paul Valéry » [reseña], publiée le 9 juillet 1937 dans *El Hogar*, et reprise dans *Textos cautivos* (1986), *Op. Cit.*, pp. 193-195.

- « Introduction à la poésie », de Paul Valéry » [reseña], publiée le 10 juin 1938 dans *El Hogar*, et reprise dans *Textos cautivos* (1986), *Op. Cit.*, pp. 247-249.

- « Valéry como símbolo » [ensayo], hommage rédigé à Buenos Aires en 1945, année de la mort de Paul Valéry, publié dans le recueil *Otras inquisiciones* (1952), *Op. Cit.*, pp. 114-117.

³ P. Valéry, « Mémoire », *Cahier I*, édition établie et annotée par Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, 1973, p. 1215, cité par Leticia Otero Sugden dans sa thèse *Paul Valéry et Jorge Luis Borges. Deux écrivains à la recherche de leur identité : une lecture borgésienne de Monsieur Teste*, *Op. Cit.*, p. 199.

⁴ *Ibid.*, p. 1232, cité par Leticia Otero Sugden dans *Paul Valéry et Jorge Luis Borges. Deux écrivains à la recherche de leur identité : une lecture borgésienne de Monsieur Teste*, *Op. Cit.*, p. 199.

⁵ J. L. Borges, « Adrogué », vers 33 et 34, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 41. (C'est nous qui surlignons.)

⁶ J. L. Borges, « Las cosas », vers 13, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 98. (C'est nous qui surlignons.)

d'exister. Contrairement à ce que soutient le philosophe Berkeley, une chose existe indépendamment de nos perceptions et de l'esprit humain. Mais ce vers 13 revêt un caractère ambigu dans le sens où l'on peut entendre « nuestro olvido » comme un euphémisme de notre propre mort, ce que confirme le vers suivant et ultime, qui comporte un autre euphémisme plus explicite de la mort : « no sabrán nunca que **nos hemos ido** »¹. De ce point de vue, cela suggère que les choses, dépourvues de conscience, continuent d'exister, indifféremment, en dépit de notre absence. D'ailleurs, le propre poète a indiqué l'importance qu'il accorde au thème de ce poème : « Le thème, je crois est un thème essentiel. C'est celui des choses qui perdurent au-delà de notre mort et que cependant nous ignorons. Elles n'ont pas la moindre idée de qui nous sommes. »². Notons que le thème principal de ce poème révèle l'illusion, la fausseté de la pensée solipsiste de croire que le monde prend fin à notre mort. Cela n'est qu'une marque d'égoïsme, selon Schopenhauer : « Cet état d'âme, c'est l'égoïsme, et il est essentiel à tous les êtres dans la nature [...]. Pour chacun de nous, notre mort est la fin du monde »³. Les deux derniers vers de ce poème contrecarrent également la pensée de Spencer — dont Borges souligne la fausseté dans son essai *Inquisiciones* — selon laquelle « *Más allá de la conciencia no hay nada* »⁴, c'est-à-dire sa négation de « la existencia autónoma de las cosas visibles y palpables »⁵.

Dans ce poème « Las cosas », les objets évoqués se montrent plus durables que l'être humain. Pareille idée trouve un écho dans la conclusion du récit « El encuentro » où le narrateur soutient : « Las cosas duran más que la gente »⁶. Mais les choses qui perdurent éternellement sont celles qui sont atemporelles, hors du temps, comme le souligne la voix poétique de la strophe judicieusement intitulée « Eternidades » du poème « Quince monedas » (vv. 63-64). La voix cite, d'abord, quelques exemples de choses éternelles (vv. 61-62) :

ETERNIDADES

- v. 61 La serpiente que ciñe el mar y que es el mar,
- v. 62 el repetido remo de Jasón, la joven espada de Sigurd.
- v. 63 Sólo perduran en el tiempo las cosas

¹ *Ibid.*, vers 14, p. 98. (C'est nous qui surlignons.)

² A. Carrizo (pseudonyme de A. Carrozzì Abascal), *Borges el memorioso* (Conversations de J. L. Borges avec Antonio Carrizo), México, Fondo de cultura económica, 1982, p. 125.

³ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 419.

⁴ J. L. Borges, *Inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 128 (en italique dans le texte).

⁵ *Ibid.*, p. 130.

⁶ J. L. Borges, « El encuentro », in *El informe de Brodie*, (publicado originalmente en 1970), Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 49.

v. 64 que no fueron del tiempo.¹

Dans le poème « Dos versiones de Ritter, Tod und Teufel » transparaît la même idée du caractère éternel des choses atemporelles, dans le domaine pictural, qui diverge avec l'éphémérité de la sphère humaine. La mise en contraste du caractère périssable de la voix poétique en tant qu'être humain avec la nature immortelle du cavalier et des personnages allégoriques de la gravure de Dürer² (« [...] la danza / **inmóvil** del Demonio y de la Muerte »³), figés dans leur Eternel Présent, un présent atemporel (« **eterno ahora** », v. 29), constitue le thème central de la deuxième partie du poème. La voix poétique use de l'image de la distinction antagonique de deux chemins : le chemin de l'homme (être réel, de chair), qui est de courte durée (« el breve, el mío », v. 20), a une issue fatale (« Yo seré la ceniza y la tiniebla », v. 30 ; « mi término mortal », v. 32), et celui sans fin du cavalier (être fictif, imaginaire : « tú, que no eres, / [...] tu paso / proseguirás [...] / Imperturbable, imaginario, eterno. »). Le « je » du discours recourt aussi à l'image suggestive de la clepsydre, qui reflète l'écoulement éphémère de son être (hypallage « sucesiva »), et non pas celui éternel du cavalier : « [...] La clepsidra sucesiva / mide mi tiempo, no su eterno ahora. »⁴.

Le poème « Arte poética » mentionne l'immortalité des écrits, et particulièrement de la poésie : « [...] la poesía / que es inmortal [...] »⁵. A travers la phrase qui fait suite, « La poesía / vuelve como la aurora y el ocaso. », l'on comprend que la poésie demeure éternelle, grâce à sa capacité de perpétuelle régénérescence. Il est à remarquer que le verbe « volver » et la comparaison au cycle périodique de l'aurore et du couchant ne sont pas sans faire penser à la conception de l'Eternel Retour.

¹ J. L. Borges, « Quince monedas », in *Antología poética 1922-1977*, *Op. Cit.*, p. 124.
Traduction en français :

ÉTERNITÉS

Le serpent qui entoure la mer et qui est la mer,
La rame répétée de Jason, la jeune épée de Sigurd.
Seules perdurent dans le temps les choses
Qui furent hors du temps.

² Cette gravure décorait le mur de la chambre de Borges.

³ J. L. Borges, « Dos versiones de Ritter, Tod und Teufel », vers 18 et 19, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 104. (C'est nous qui surlignons.)

⁴ *Ibid.*, vers 28 et 29, p. 104.

⁵ J. L. Borges, « Arte poética », vers 14 et 15, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 43.

Comme nous avons vu auparavant que la considération d'un Éternel Présent, d'un Présent atemporel, était un moyen de s'ériger contre l'irréversibilité de l'écoulement temporel, on peut en dire autant de la conception de l'Éternel Retour, prégnante dans la poésie borgésienne. Fort à propos fait remarquer Camille Dumoulié : « L'Éternel Retour, annulant l'opposition de la mort et de la vie, de l'être et du devenir, ouvre la voie d'une nouvelle immortalité. »¹. Dans son essai, Mircea Eliade définit l'Éternel Retour comme « le retour cyclique de ce qui a été auparavant »², et explique que les sociétés traditionnelles concevaient le temps comme une « répétition éternelle d'archétypes »³, ce qui va à l'encontre de la théologie judéo-chrétienne. Borges, quant à lui, manifesta une réelle fascination à l'égard de cette vision cyclique du temps, puisque autant sa production orale qu'écrite (poèmes, textes de fiction, essais, etc.) en porte trace : « [...] el destino se complace en repetir las formas y lo que pasó una vez pasa muchas »⁴, souligne, à ce sujet, le narrateur d'un récit de duel au couteau, « El desafío ». Dans le recueil *Historia de la eternidad*⁵, les essais « La doctrina de los ciclos » et « El tiempo circular » consacrent entièrement leur thématique à cette idée d'un temps circulaire. « Yo suelo regresar eternamente al Eterno Regreso [...] »⁶, déclare Borges, non sans humour (jeu de mots chiasmatisme par la double dérivation « regresar »/« Regreso » et « eternamente »/« Eterno »).

Au début du chapitre « La doctrina de los ciclos », qui se réfère implicitement à Nietzsche⁷, Borges résume la conception nietzschéenne de l'Éternel Retour, sous l'aspect d'une doctrine cosmologique et physique :

¹ C. Dumoulié, « L'éternel retour : la « grande pensée » de Nietzsche », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 1988 et édition augmentée en 1994, p. 578.

² M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, *Op. Cit.*, p. 107.

³ *Ibid.*, p. 167.

⁴ J. L. Borges, « El desafío », in *Evaristo Carriego*, *Op. Cit.*, p. 144.

⁵ J. L. Borges, « La doctrina de los ciclos » (pp. 87-104) et « El tiempo circular » (pp. 105-113), in *Historia de la eternidad*, *Op. Cit.*

⁶ J. L. Borges, « El tiempo circular », in *Historia de la eternidad*, *Op. Cit.*, p. 107.

⁷ Friedrich Nietzsche : « [...] philologue, philosophe et poète allemand né le 15 octobre 1844 à Röcken, en Saxe, et mort le 25 août 1900 à Weimar, en Allemagne. L'œuvre de Nietzsche est essentiellement une critique de la culture occidentale moderne et de l'ensemble de ses valeurs dites morales (issues de la dévaluation chrétienne du monde), politiques (la démocratie, l'égalitarisme), philosophiques (le platonisme et toutes les formes de dualisme métaphysique) et religieuses (le christianisme). Cette critique procède d'un projet d'inverser ou d'invalider les anciennes valeurs (le terme allemand *Umwertung* qui contient *Wert*, valeur, suggère plutôt *invalidier* ou *dévaloriser*) et d'en instituer de nouvelles délaissant la foi, dépassant le ressentiment et la volonté de néant qui dominèrent l'histoire de l'Europe sous l'influence du christianisme ; ceci notamment par l'affirmation d'un Éternel Retour de la vie et par le dépassement de l'humanité et l'avènement du surhomme. L'exposé de ses idées prend dans l'ensemble une forme aphoristique ou poétique. » (in Encyclopédie Wikipédia, p. 1).

Esa doctrina (que su más reciente inventor llama del Eterno Retorno) es formulable así :

*El número de todos los átomos que componen el mundo es, aunque desmesurado, finito, y sólo capaz como tal de un número finito (aunque desmesurado también) de permutaciones. En un tiempo infinito, el número de las permutaciones posibles debe ser alcanzado, y el universo tiene que repetirse. De nuevo nacerás de un vientre, de nuevo crecerá tu esqueleto, de nuevo arribará esta misma página a tus manos iguales, de nuevo cursarás todas las horas hasta la de tu muerte increíble.*¹

Soulignons, dans ce passage, la subtile ironie de Borges qui reconnaît seulement à Nietzsche, par le truchement de l'oxymore « más reciente inventor », l'invention de la formule « Eterno Regreso ». Pour Borges, Nietzsche ne fait que redécouvrir une pensée antique : « [...] el concepto de un universo que se desenvuelve en ciclos idénticos y en el que infinitamente renacen los mismos individuos y cumplen un mismo destino fue doctrina de los pitagóricos y de los estoicos. »². Il lui attribue une nouvelle appellation. Aux temps des philosophes grecs, l'idée de la répétition temporelle circulaire portait le nom de palingénésie³ ou, comme le souligne Borges dans son essai « La doctrina de los ciclos », le nom de *apokatastasis*⁴. Saint-Augustin consacra plusieurs chapitres de son livre XII de la *Civitas Dei* [*La Cité de Dieu*] à la réfutation d'une telle conception : « San Agustín se burla de sus vanas revoluciones y afirma que Jesús es la vía recta que nos permite huir del laberinto circular de tales engaños »⁵.

La pensée nietzschéenne reprend manifestement l'idée antique pythagoricienne et stoïcienne d'une répétition éternelle, mais il y a lieu de signaler qu'elle se distingue pourtant de toutes les conceptions antiques. Pour Platon, « le cycle exprime la soumission forcée du devenir à une loi qui n'est pas la sienne »⁶. En revanche, Nietzsche considère que « Le mouvement circulaire n'est pas devenu, c'est la loi originelle [...] »⁷.

Par ailleurs, jamais l'idée d'une éternelle répétition n'a atteint un tel degré de complexité, d'ambiguïté et d'originalité, ce qui différencie la pensée nietzschéenne des penseurs antiques. Il est à noter l'originalité du mode polyphonique et ambigu par lequel Nietzsche suggère l'Eternel Retour, ce qui en fait d'ailleurs toute la complexité — et la « richesse » peut-on ajouter, en pensant à la thèse défendue par l'essayiste de « Pierre

¹ J. L. Borges, « La doctrina de los ciclos », in *Historia de la eternidad, Op. Cit.*, p. 89 (en italique dans le texte).

² J. L. Borges / M. E. Vázquez, *Literaturas germánicas medievales, Op. Cit.*, pp. 109-110.

³ Palingénésie est « le terme employé par les philosophes stoïciens pour désigner la reconstitution ou **apocatastase** du monde après que le Feu l'a détruit, cela dans **un Éternel retour**. Le mot employé, en grec (παλιγγενεσία), signifie “naissance à nouveau”, “régénération”. Telle est la **palingénésie cosmique**. » (in Encyclopédie *Wikipédia*, p. 1 ; c'est nous qui surlignons.).

⁴ J. L. Borges, « La doctrina de los ciclos », in *Historia de la eternidad, Op. Cit.*, p. 95 (en italique dans le texte).

⁵ *Ibid.*, p. 96.

⁶ G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962, p. 33.

⁷ *Ibid.*, p. 33.

Menard, autor del Quijote »¹. Nietzsche ne recourt pas à l'usage traditionnel d'un exposé théorique et argumentatif mais il fait le choix d'une variation de styles d'écriture et de la délégation de sa pensée de l'Eternel Retour à plusieurs voix. Cette délégation lui permet d'en faire varier le sens (Eternel Retour du Même à l'identique ou Eternel Retour du Même qui s'est transmué) et la forme (une révélation, une doctrine, un principe ordonnateur cosmologique et physique, une pensée éthique et sélective, une énigme divine). Ce qui retient le plus l'attention, c'est que l'Eternel Retour est présenté par Nietzsche lui-même, dans un style faussement autobiographique, comme une révélation qu'il aurait reçue ou encore comme une doctrine dans la bouche du prophète Zarathoustra qui recourt à un style narratif, métaphorique et prophétique ; chez Dionysos l'Eternel Retour demeure l'énigme du dieu.

Examinons quelques passages afin de mieux comprendre ce caractère protéiforme et plurivoque de l'Eternel Retour nietzschéen.

Comme nous l'avons souligné, l'Eternel Retour apparaît parfois sous la forme énigmatique d'un dieu : un « *circulus vitiosus deus* »². Lorsque Nietzsche s'identifie à un disciple de Dionysos (Nietzsche-Dionysos), il conçoit alors cette divinité comme le centre éclaté du mouvement circulaire qui régit, selon lui, le chaos. Il est objet de « foi », sacré : « [...] une telle foi est la plus haute de toutes les fois possibles : je l'ai baptisée du nom de *Dionysos*. »³. A l'instar de sa relation amoureuse avec Ariane, Dionysos ouvrirait la voie d'un nouvel amour de la vie, d'un « grand oui » à la vie (« *il ne dit plus non...* »⁴).

Dans son dernier ouvrage, *Ecce homo*, Nietzsche, le philosophe, dévoile qu'il a reçu l'Eternel Retour comme une révélation et il en délivre les circonstances ; cette illumination, au cours d'une promenade à Sils-Maria, dans la Haute-Engadine, en Suisse, lui a, par la suite, inspiré la rédaction de *Ainsi parlait Zarathoustra* :

Je vais maintenant raconter l'histoire du *Zarathoustra*. La conception fondamentale de l'œuvre, *la pensée de l'éternel retour*, cette formule suprême de l'affirmation la plus haute qui puisse être atteinte, — remonte au mois d'août de l'année 1881 : cette pensée a été jetée sur une feuille avec cette suscription : « à 6000 pieds au-delà de l'homme et du temps ». Ce jour-là, je marchais dans la forêt au

¹ L'essayiste rétorque aux éventuels détracteurs de Pierre Menard que « [...] la ambigüedad es una riqueza » (« Pierre Menard, autor del Quijote », in *Ficciones / Fictions, Op. Cit.*, p. 90).

² F. Nietzsche, *Par delà bien et mal*, § 56, (écrit à l'origine en 1886), Paris, Gallimard, 1971, pour la traduction française, p. 71.

³ F. Nietzsche, « Divagations d'un "inactuel" », § 49, in *Crépuscule des idoles*, (écrit à l'origine en 1888), Paris, Gallimard, 1974, pour la traduction française, p. 94 (en italique dans le texte).

⁴ *Ibid.*, p. 94 (en italique dans le texte).

bord du lac de Silvaplana ; près d'un puissant bloc dressé comme une pyramide non loin de Surlei, je fis halte. C'est la que me vint cette pensée.¹

Dans son essai « La doctrina de los ciclos », Borges retranscrit ce célèbre passage, tout en y ajoutant un éloge et une autre citation de Nietzsche qui laisse entendre que l'instant d'illumination extatique qu'il a connu et relaté sera connu de génération en génération, demeurera inoubliable et, par conséquent, immortel dans la mémoire des hommes :

Es verdad que Nietzsche ha indicado, en memorable página, el preciso lugar en que la idea de un eterno retorno lo visitó : un sendero en los bosques de Silvaplana, cerca de un vasto bloque piramidal, un mediodía del agosto de 1881 — « a seis mil pies del hombre y del tiempo ». Es verdad que ese instante es uno de los honores de Nietzsche. *Inmortal instante*, dejará escrito, *en que yo engendré el eterno regreso. Por ese instante yo soporto el Regreso (Unschuld des Werdens, II, 1.308).*²

Toutefois, Borges manifeste son scepticisme, son incrédulité, par le truchement de questions rhétoriques, quant à la présentation nietzschéenne de l'Eternel Retour comme une révélation reçue alors que Nietzsche, le philologue³ du tout début de sa carrière, n'était pas sans ignorer la pensée pythagoricienne et stoïcienne :

Nietzsche, helenista, ¿ pudo acaso ignorar a esos « precursores » ? Nietzsche, el autor de los fragmentos sobre los presocráticos, ¿ pudo no conocer una doctrina que los discípulos de Pitágoras aprendieron ? [Note de bas de page] Es muy difícil creerlo — *e inútil*. [...] Opino, sin embargo, que no debemos postular una sorprendente ignorancia, ni tampoco una confusión humana hartamente humana, entre la inspiración y el recuerdo, ni tampoco un delito de vanidad.⁴

La note de bas de page insérée par Borges montre que son scepticisme est fondé et même finalement inutile, puisqu'en 1874 Nietzsche se serait montré railleur à l'égard de la thèse pythagoricienne de la répétition cyclique : « Esta perplejidad es inútil. Nietzsche, en 1874, se burló de la tesis pitagórica de que la historia se repite cíclicamente (*Vom Nutzen und Nachteil der Historie*). (Nota de 1953). »⁵

Or, dans *Ecce homo*, Nietzsche reconnaît précisément sa dette à l'égard des philosophes présocratiques et des Stoïciens, et particulièrement envers Héraclite : « La

¹ F. Nietzsche, *Ecce Homo – Nietzsche contre Wagner*, (écrit à l'origine en 1888), Paris, Flammarion, 1992, p. 123 (en italique dans le texte).

² J. L. Borges, « La doctrina de los ciclos », in *Historia de la eternidad, Op. Cit.*, p. 97 (en italique dans le texte).

³ Précisons que, dans l'acception allemande, la « philologie » « désigne les études littéraires ou les humanités », comme l'indique Eric Blondel dans les annotations à sa traduction de *Ecce homo*. Nietzsche était « Philologue » dans le sens de « philologue classique », « c'est-à-dire spécialiste de langues anciennes. ». « Le mot ne se limite pas, comme en français contemporain, à l'étude grammaticale, linguistique des textes. », signale Eric Blondel (« Notes de *Pourquoi je suis si avisé* », in *Ecce homo – Nietzsche contre Wagner, Op. Cit.*, p. 214).

⁴ J. L. Borges, « La doctrina de los ciclos », in *Historia de la eternidad, Op. Cit.*, pp. 96-97 (en italique dans le texte).

⁵ *Ibid.*, p. 96 (en italique dans le texte).

doctrine du « retour éternel », c'est-à-dire du cercle absolument et indéfiniment répété de toutes choses — cette doctrine de Zarathoustra pourrait en fin de compte déjà avoir été enseignée par Héraclite. Le stoïcisme, qui a hérité presque toutes ses représentations fondamentales d'Héraclite, en présente au moins des traces. — »¹.

Comment, alors, expliquer ce paradoxe que dans un chapitre ultérieur du même ouvrage il présente l'Éternel Retour comme une révélation reçue ? Cette reconnaissance de ce qu'il doit aux Anciens peut induire à penser que Nietzsche n'adopte pas l'attitude d'un faussaire, ce que tendrait pourtant à insinuer Borges. Mais, en l'occurrence, est plutôt à considérer, à notre avis, la dimension faussement autobiographique de *Ecce homo* : « je me raconte à moi-même ma vie »², affirme Nietzsche. Cependant, le récit de soi implique, en réalité, une reconstruction de l'identité, comme le fait remarquer Eric Blondel : « En se racontant, on se (re)construit et l'on forge, métaphoriquement, une certaine « composition » (*sustasis*, dirait Aristote) de l'identité, *comme si* celle-ci existait vraiment dans la pluralité des termes logiquement incompatibles. »³. L'aspiration de Nietzsche à « un dépassement de soi et *du* soi »⁴ expliquerait que, par moments, ce n'est pas sa voix personnelle que l'on perçoit mais celle du « personnage tragique et mythique »⁵ qu'il a forgé, son « *alter ego* »⁶ en quelque sorte. C'est pourquoi, il est plausible que l'expérience extatique qu'a vécue Nietzsche, moment fondamental de sa vie, ne se soit en réalité jamais produite et qu'elle soit relatée par la voix autofictionnelle⁷ de son double, l'Autre Nietzsche, celui qui raconte les faits comme il aurait aimé les avoir vécus : « En vérité, toute autobiographie comporte, presque inévitablement, une part d'autofiction, souvent inconsciente ou dissimulée [...] »⁸, reconnaît Genette.

¹ F. Nietzsche, *Ecce homo – Nietzsche contre Wagner*, *Op. Cit.*, p. 105.

² *Ibid.*, p. 53.

³ F. Nietzsche, « Introduction », par Eric Blondel, in *Ecce Homo – Nietzsche contre Wagner*, *Op. Cit.*, pp. 36-37 (en italique dans le texte).

⁴ *Ibid.*, p. 36 (en italique dans le texte).

⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁶ *Ibid.*, p. 25 (en italique dans le texte).

⁷ Précisons que nous employons l'adjectif autofictionnel dans le sens où Gérard Genette définit l'autofiction, terme qu'il emprunte à Doubrovsky, mais dans une acception différente :

Je la définissais, je le rappelle, comme productrice de textes qui à la fois se donnent, formellement ou non, pour autobiographiques, mais présentent, avec la biographie de leur auteur, des discordances (plus ou moins) notables, et éventuellement notoires ou manifestes, comme celle qui sépare la vie de Dante de « sa » descente aux Enfers, ou **celle de Borges de « sa » vision de l'Aleph**. D'où — soit dit en passant — mon hésitation à appliquer à l'œuvre même de Doubrovsky le terme que je lui emprunte : un texte qui se qualifie lui-même d'autofiction ne répond évidemment pas à *ma* définition du genre [...]. (« Du texte à l'œuvre », in *Figures IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 32 ; en italique dans le texte ; c'est nous qui surlignons.)

⁸ G. Genette, « Du texte à l'œuvre », in *Figures IV*, *Op. Cit.*, p. 33.

On peut également émettre une tout autre interprétation : ce serait la voix personnelle de Nietzsche qui relaterait l'expérience extatique ; il l'aurait vraiment vécue. Fêré des thèses antiques de l'Eternel Retour (l'Eternel Retour comme le retour du même, le retour à l'identique) et, au cours d'une promenade, Nietzsche a pu, dans de telles conditions, recevoir l'illumination de sa conception personnelle (l'Eternel Retour comme retour "sélectif" ?) qu'il allait développer dans ses écrits postérieurs, et tout particulièrement, dans *Ainsi parlait Zarathoustra* et *La Volonté de puissance*. A la lumière de cette deuxième interprétation (l'illumination extatique quant au caractère sélectif de l'Eternel Retour qui chasse tout le négatif enraciné en l'homme), l'on saisit, alors, pourquoi Nietzsche voit en l'Eternel Retour « la formule suprême de l'affirmation », dans le passage de *Ecce homo* auparavant cité.

Cependant, étant donné l'ambiguïté de ses textes, il y a lieu d'indiquer que cette idée de la nature sélective de l'Eternel Retour n'est pas aisément décelable et demeure incertaine d'autant que Nietzsche ne l'a jamais explicitement confirmée — et probablement de propos délibéré. C'est cette interprétation que défend Gilles Deleuze, l'un des plus brillants interprètes de la philosophie de Nietzsche. Mais elle apparaît aujourd'hui contestée, et particulièrement, par le chercheur Paolo d'Iorio, lequel reproche à Deleuze de s'appuyer essentiellement sur *La Volonté de puissance*, « fausse œuvre » à son avis, parce qu'elle a été détournée, altérée, par la sœur de Nietzsche et par l'éditeur Friedrich Würzbach qui s'est prêté à une réorganisation excessive¹. L'édition de référence est, à présent, celle de Giorgio Colli etazzino Montinari qui se sont appliqués à rétablir le texte prétendument falsifié. Contrairement à Deleuze, d'Iorio comprend l'Eternel Retour nietzschéen comme le Retour du Même à l'identique :

¹ Lionel Duvoy, traducteur des *Fragments posthumes sur l'éternel retour 1880-1888*, rappelle lui aussi la falsification du texte de *La Volonté de puissance* :

Pour ce qui est de la *Volonté de puissance*, dont je me dois de faire mention ici, son semblant de fidélité au plan esquissé par Nietzsche avant de sombrer dans la folie ne suffit pas à dissimuler les déplorables alliances fragmentaires que ses compilateurs successifs ont opérées à seule fin de fournir un aperçu exhaustif de la pensée nietzschéenne, en vue d'étayer l'idéologie antisémite et raciste de sa sœur. Le souci de Würzbach — qui fut le second compilateur de *Der Wille zur Macht* — était de procéder de manière thématique. Sa méthode n'était pas si dénuée d'intérêt qu'on doive rejeter le livre en bloc. Seulement, en s'appliquant à réorganiser l'ensemble des fragments posthumes rédigés par Nietzsche entre 1881 et 1888, il s'est lui aussi laissé prendre au piège de l'interprétation idéologique. On ne peut pas — on ne doit pas — organiser une œuvre posthume selon l'idée que l'on se forme de sa lecture d'ensemble — ce que persistera cependant à faire Würzbach en dépit du bon sens et de la décision même qu'avait prise Nietzsche de ne jamais publier ce livre. (in *Fragments posthumes sur l'éternel retour 1880-1888*, édition établie et traduite par Lionel Duvoy, Paris, Allia, pp. 8-9.)

[...] l'éternel retour comme Nietzsche le concevait, à partir d'une perspective rigoureusement non téléologique, est l'accomplissement d'une philosophie qui a la force d'accepter tous les aspects de l'existence, même les plus négatifs, sans avoir besoin de les dialectiser, sans avoir besoin de les exclure par un quelconque mouvement centrifuge de refoulement. Elle ne nie rien, et s'incarne dans une figure comme celle que Nietzsche, dans *Le Crépuscule des idoles*, dessine pour Goethe :

Un tel esprit *affranchi* se dresse au centre de l'univers avec un fatalisme joyeux et confiant, avec la *foi* qu'il n'y a de condamnable que ce qui existe isolément, et que, dans la totalité, tout se résout et s'affirme — Il *ne nie rien*... Mais une telle foi est la plus haute de toutes les fois possibles. Je l'ai baptisée du nom de *Dionysos*.¹

De ce point de vue, d'Iorio voit en le « surhomme », non point cet être capable d'expulser le négatif enraciné en lui (interprétation deleuzienne), mais celui qui parviendra à tout accepter, à tout surmonter : « Cet homme est le surhomme, qui n'est pas un esthète, ou un athlète, ou un produit d'un eugénisme aryen un peu nazi, mais est celui qui peut dire oui à l'éternel retour de l'identique sur cette terre, tout en prenant sur soi le poids de l'histoire, tout en gardant la force pour construire l'avenir. »².

Si l'on considère d'un peu plus près certains écrits de Nietzsche, l'on constate que l'Eternel Retour s'y présente comme le retour infini du Même à l'identique.

Par exemple, dans *Ecce homo*, l'idée d'un retour éternel de sa mère et de sa sœur³ cause à Nietzsche un profond effroi qui le dissuaderait presque de poursuivre le développement de cette idée :

Quand je cherche ma plus radicale antithèse, l'incommensurable vulgarité des instincts, je trouve toujours ma mère et ma sœur — me croire apparenté à pareille *canaille* serait blasphémer ma divinité. [...] Mais j'avoue que l'objection la plus radicale contre "l'éternel Retour", ma pensée véritablement *tréfondamentale*, c'est encore ma mère et ma sœur.⁴

Dans un passage du *Gai savoir* et dans un autre de *Par-delà bien et mal*, Nietzsche recourt à des images traditionnelles pour signifier l'Eternel Retour du Même : l'« araignée », le « clair de lune », « l'éternel sablier de l'existence »⁵, le « cercle »⁶.

Remarquons que ces images sont perceptibles dans l'anthologie poétique de Borges et véhiculent une pluralité de significations. Dans le poème « El general Quiroga va en

¹ P. d'Iorio, « L'éternel retour. Genèse et interprétation », in *Nietzsche. Cahier de L'Herne*, Paris, Éditions de L'Herne, 2000, 2005, p. 237 (en italique dans le texte).

² *Ibid.*, p. 243.

³ Précisons que l'inimitié entre Nietzsche et sa sœur provient essentiellement du fait que cette dernière défendait, avec zèle, l'idéologie antisémite et raciste.

⁴ F. Nietzsche, *Ecce Homo – Nietzsche contre Wagner*, *Op. Cit.*, p. 279 (en italique dans le texte).

⁵ F. Nietzsche, *Le Gai savoir*, § 341, (écrit à l'origine en 1882), Paris, Flammarion, 1997 et nouvelle édition revue et augmentée en 2007, pp. 279-280.

⁶ F. Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, § 56, *Op. Cit.*, p. 71.

coche al muere », l'espace de la pampa que traverse le général apparaît dès la première strophe comme inhospitalier :

- v. 1 El madrejón desnudo ya sin una sed de agua
- v. 2 y una luna perdida en el frío del alba
- v. 3 y el campo muerto de hambre, pobre como una araña.¹

L'aridité de cet espace terrestre (vers 1), le climat froid qui perturbe même le domaine céleste (vers 2) et la famine qui y règne (vers 3) rendent palpable un paysage de misère et de désolation. Dans ce contexte, les images de la lune et de l'araignée, appuyées par l'anaphore de la copule additive (« y »), se teintent d'un aspect mortifère et préfigurent la mort de Quiroga qui, telle une proie happée dans le piège tissé par une araignée, basculera inéluctablement dans le piège tendu par ses assassins. Observons, toutefois, que la fin du poème crée un effet de surprise, en s'inscrivant sous le signe de l'Eternel Retour :

- v. 24 Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma,
- v. 25 se presentó al infierno que Dios le había marcado,
- v. 26 y a sus órdenes iban, rotas y desangradas,
- v. 27 las ánimas en pena de hombres y de caballos.²

Sitôt mort (« Ya muerto »), le général Quiroga se retrouve sur pied, renaît (« ya de pie »), comme s'il avait soudainement reçu le don d'immortalité (« ya inmortal »). L'interprétation que fait Borges quant au rêve que Nietzsche nourrit — « des hommes capables de supporter l'immortalité » — est, selon lui, particulièrement éclairante :

Nietzsche quería hombres capaces de aguantar la inmortalidad. Lo digo con palabras que están en sus cuadernos personales, en el *Nachlass*, donde grabó también estas otras : *Si te figuras una larga paz antes de renacer, te juro que piensas mal. Entre el último instante de la conciencia y el primer resplandor de una vida nueva hay « ningún tiempo » — el plazo dura lo que un rayo, aunque no basten a medirlo billones de años. Si falta un yo, la infinitud puede equivaler a la sucesión.*³

¹ J. L. Borges, « El general Quiroga va en coche al muere », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 14. Traduction en français :

L'étang tout nu que la soif même a déserté,
une lune perdue en l'aurore glacée,
la plaine maigre, plus pauvre qu'une araignée.

² *Ibid.*, p. 15.

Traduction en français :

Mort, mais debout, mort mais sans mort, mort mais légende
il parvint à l'enfer que Dieu lui désigna ;
des hommes, des chevaux suivaient, loques exsangues,
spectres aux ordres du spectre de Quiroga.

³ J. L. Borges, « La doctrina de los ciclos », in *Historia de la eternidad*, *Op. Cit.*, p. 98 (en italique dans le texte).

Peut-on s'interroger, à la lumière de ce passage, sur la nature « surhumaine » ou pas de Quiroga ? On pourrait y discerner, assurément, la figure nietzschéenne de l'affirmation du « surhomme ». Mais ne pourrait-on pas y voir, tout au contraire — et c'est là un paradoxe —, l'affirmation suprême de la « force aveugle » de la volonté qui fait courir l'homme, de façon intrépide et absurde, à sa propre perte (thèse schopenhauerienne) ?

L'adverbe « ya » (v. 1) et l'adjectif « muerto » (v. 3) de la première strophe reviennent circulairement dans l'expression « Ya muerto » qui amorce la dernière strophe. Cet aspect circulaire, ainsi que la cadence quaternaire rythmée par la répétition de l'adverbe « ya » au sein du vers 24, viennent accroître l'idée de l'Eternel Retour. Quiroga revient dans un autre espace, celui de l'au-delà, où Dieu lui attribue une place en Enfer. Il n'est pas inintéressant de se demander s'il s'agit du Même Quiroga qui revient. Pour ce qui est de son apparence, ce n'est plus le même : d'un état substantiel de chair et d'os, il s'est transmué en spectre (« ya es fantasma »). Il demeure, cependant, identique d'un point de vue comportemental : il perpétue, de même que sur terre, son commandement tyrannique (vv. 26-27). Ainsi se heurte-t-on à un paradoxe : selon l'angle de vue adopté, Quiroga incarne soit l'Eternel Retour du Même à l'identique soit l'Eternel Retour du Même qui s'est transmué. Cette ambiguïté qui ressort du texte poétique borgésien n'est pas sans rappeler la pensée énigmatique nietzschéenne qui ne se prononce pas explicitement en faveur de l'une ou de l'autre thèse. A bien y réfléchir, cette opacité du texte nietzschéen n'est finalement guère surprenante quand on sait combien Nietzsche affectionnait le pluralisme du sens, « l'art délicat mais rigoureux de la philosophie, l'interprétation pluraliste »¹.

De même que dans les écrits nietzschéens, dans la poésie de Borges la lune symbolise souvent l'Eternel Retour. Ainsi dans le poème « El otro tigre », l'adjectif « diversa » de l'expression « [...] la diversa luna »² suggère-t-il l'idée d'un retour éternel des divers cycles lunaires. La lune demeure le Même astre mais ses cycles périodiques la montrent sous divers aspects. Dans le poème « Everness », la mémoire de Dieu, prodigieuse de par sa nature totalisante et prophétique (« Su profética memoria », v. 3), conserve tous les cycles lunaires des deux dimensions temporelles du Passé et de l'Avenir, « las lunas que serán y las que han sido »³. La voix poétique du poème « La luna » souligne, par le biais de

¹ G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Op. Cit., p. 5.

² J. L. Borges, « El otro tigre », vers 28, in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 29.

³ J. L. Borges, « Everness », vers 4, in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 76.

l'hypallage de l'adjectif « primer » (« el primer Adán »), que la lune cyclique du quotidien (« La luna de las noches ») n'est plus la Même première lune originelle :

v. 1	Hay tanta soledad en ese oro.	Il y a tant de solitude dans cet or.
v. 2	La luna de las noches no es la luna	La lune des nuits n'est pas la lune
v. 3	que vio el primer Adán. Los largos siglos	Que vit l'Adam premier. Les longues veilles
v. 4	de la vigilia humana la han colmado	Séculaires des hommes l'ont comblée
v. 5	de antiguo llanto. Mírala. Es tu espejo. ¹	D'antiques larmes. Regarde-là. C'est ton miroir.

Tel un miroir du visage des hommes travaillé inéluctablement par le temps, la lune apparaît usée par le poids des siècles, comme si elle avait accumulé, à chaque nouveau cycle, toujours plus de souffrance. Il y a lieu de préciser que cette présentation poétique borgésienne de l'Éternel Retour est, ici, aux antipodes de l'Éternel Retour nietzschéen, que ce soit sous l'aspect d'un retour à l'identique du Même ou d'un retour sélectif qui expulserait tout le négatif. A vrai dire, il s'agit plutôt, dans ce poème, d'une lune schopenhauerienne, une lune condamnée à la souffrance éternelle, à l'image même des hommes dont la nature intrinsèque serait de perpétuellement souffrir, tirillés incessamment par des cycles de désirs et de leurs satisfactions :

Entre les désirs et leurs réalisations s'écoule toute la vie humaine. Le désir, de sa nature, est souffrance ; la satisfaction engendre bien vite la satiété : le but était illusoire : la possession lui enlève son attrait ; le désir renaît sous une forme nouvelle, et avec lui le besoin : sinon, c'est le dégoût, le vide, l'ennui, ennemis plus rudes encore que le besoin. Quand le désir et la satisfaction se suivent à des intervalles qui ne sont ni trop longs, ni trop courts, la souffrance, résultat commun de l'un et de l'autre, descend à son minimum : et c'est là la plus heureuse vie.²

La même image poétique borgésienne de la lune comme un miroir cyclique de l'Éternel Retour se retrouve dans un autre poème de Borges, intitulé lui aussi, « La luna », qui figure dans le recueil de *El hacedor*. Après avoir fait allusion à la pensée antique grecque (« la doctrina / del griego », vv. 22-23), la voix poétique se réfère à une légende sur Pythagore dans le *cuarteto* qui suit :

v. 37	Pitágoras con sangre (narra una	Pythagore écrivait avec du sang sur une
v. 38	tradición) escribía en un espejo	Plaque polie et, fait rarement contesté,
v. 39	y los hombres leían el reflejo	Ses disciples lisaient le texte reflété
v. 40	en aquel otro espejo que es la luna. ³	Dans cet autre miroir qu'est la céleste lune.

Cette légende revêt un caractère énigmatique. L'on peut supposer qu'elle sous-entend, en réalité, le mode de l'oralité privilégié par Pythagore et la libre interprétation dont jouissaient ses disciples, avec la possibilité qui leur était donnée d'enrichir leur souvenir.

¹ J. L. Borges, « La luna », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 130.

² Citation d'Arthur Schopenhauer issue d'*Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, in *La philosophie du bonheur en 365 citations*, par Janine Casevecchie, Paris, Hachette Livre, Édition du Chêne, 2010, p. 156.

³ J. L. Borges, « La luna », recueil « El hacedor » (1960), in *Obra poética, 2 (1960-1972)*, *Op. Cit.*, pp. 25-26.

La conférence que Borges a prononcée sur le livre tendrait à confirmer cette supposition : Borges s'étonna du prestige sans pareil dont a pu jouir la parole dans les temps anciens par rapport à l'écriture. Cela peut s'expliquer, à son avis, par le fait que l'écriture renvoyait à quelque chose de fixe et de mort, tandis que la parole revêtait un caractère « ailé, léger »¹. Borges fait, d'ailleurs, remarquer que les plus grands maîtres de l'humanité dispensèrent un enseignement oral et ne laissèrent aucun écrit. Ainsi évoque-t-il et commente-t-il le cas de Pythagore. Il pense que c'est intentionnellement que Pythagore ne laissa pas de traces écrites de son enseignement. Il émet l'hypothèse que Pythagore, à sa mort corporelle, souhaitait plutôt, « par une sorte de transmigration »², laisser une trace dans la mémoire de ses disciples. Ce choix de l'oralité présente l'avantage de permettre aux théories de Pythagore d'évoluer au fil du temps et, donc, de s'enrichir sous l'effet d'une plus grande liberté de pensée de ses disciples, qui ne se trouvent pas attachés à la fixité de l'écriture. Comme le souligne Borges, les disciples pouvaient toujours accréditer une pensée nouvelle par une formule bien pratique : « *Magister dixit* » (« Le maître l'a dit »). Borges précise le doute qui subsiste quant à l'enseignement de l'éternelle répétition par Pythagore ; ses disciples qui l'ont professée l'ont peut-être déduite de l'enseignement de leur maître :

[...] por eso Aristóteles no habla nunca de Pitágoras, sino de los pitagóricos. Nos dice, por ejemplo, que los pitagóricos profesaban la creencia, el dogma, del eterno retorno, que muy tardíamente descubriría Nietzsche. [...] No sabemos si inició la doctrina del tiempo cíclico, pero sí sabemos que sus discípulos la profesaban. Pitágoras muere corporalmente y ellos, por una suerte de transmigración — esto le hubiera gustado a Pitágoras — siguen pensando y repensando su pensamiento [...]³

Quant à l'image du sablier précédemment évoquée, rappelons-nous que Nietzsche identifie l'existence humaine à l'écoulement éternel du sablier (« l'éternel sablier de l'existence »). En revanche, dans le poème borgésien « El reloj de arena », ressort l'opposition entre l'écoulement de l'existence humaine vouée à la finitude et l'écoulement sans fin du sablier.

Dans le poème « El Sur », la sensation de percevoir le mystérieux mouvement circulaire de l'eau dans la citerne⁴ ou encore l'impression mystérieuse, et probablement

¹ Lors de sa conférence intitulée « El libro » et recueillie dans l'ouvrage *Borges oral*, Borges précise que « [...] la palabra oral tiene algo de alado, de liviano ; *alado y sagrado* como dijo Platón. (*Op. Cit.*, p. 9, en italique dans le texte).

² J. L. Borges, *Borges oral*, *Op. Cit.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ « haber sentido el círculo del agua / en el secreto aljibe » (J. L. Borges, « El Sur », vers 7 et 8, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 9).

hallucinatoire, de la métamorphose de lignes droites en cercles au fil du temps¹, dans le poème « El laberinto », renvoie, de façon implicite et mystérieuse, à l'Éternel Retour. La dimension temporelle du Passé, évoquée par la voix poétique du poème « Adrogué », épouse la forme d'un cercle :

[...]
 los patios y jardines. El pasado
 los guarda en ese círculo vedado
 que a un tiempo abarca el véspero y la aurora.²

[...]
 Les patios mais aussi les jardins. Le passé
 Les a su conserver en ce cercle interdit
 Qui embrasse à la fois l'aurore et la vesprée.

Mais ce cercle exclut l'accès (adjectif « vedado ») à la clarté du souvenir des patios et des jardins de jadis ; le *cuarteto* qui fait suite confirme l'évanescence et l'oubli des souvenirs. Le cercle renferme un Paradis perdu, à présent, inaccessible, ce qui entraîne l'incompréhension de la voix poétique (« y no comprendo cómo el tiempo pasa », v. 47) :

v. 41 ¿ Cómo pude perder aquel preciso
 v. 42 orden de humildes y queridas cosas,
 v. 43 inaccesibles hoy como las rosas
 v. 44 que dio al primer Adán el Paraíso ?³

Comment ai-je perdu cet univers précis
 De choses retenues, choses affectionnées
 Inaccessibles aujourd'hui comme les roses
 Que le premier Adam trouvait au Paradis ?

Le poème « La noche cíclica » — que nous commenterons plus en détail ultérieurement — s'inscrit, dès son titre, dans l'image du cercle qui représente, comme chez Nietzsche, la conception du temps circulaire.

Revenons aux écrits de Nietzsche. Dans le chapitre « De la vision et de l'énigme » de *Ainsi parlait Zarathoustra*, Zarathoustra chemine et porte, malgré lui, un vilain nain (incarnant « l'esprit de pesanteur »⁴) dont la lourdeur accable ses épaules. Ce nain lui dévoile l'idée d'un temps circulaire : « Toujours menteuse est ligne droite, chuchota dédaigneusement le nain. Courbe est toute vérité ; le temps même est un cercle. »⁵. Zarathoustra use de l'image de deux voies — implicitement, la voie infinie du Passé et la voie infinie de l'Avenir — qui se rejoignent sous le Portique de l'Instant, et c'est en ce lieu que, s'adressant au nain, il lui révèle ses intimes pensées sous forme de questions rhétoriques. Les images de l'« araignée » et du « clair de lune » suggèrent l'idée que tout

¹ « Rectas galerías / que se curvan en círculos secretos / al cabo de los años. » (J. L. Borges, « El laberinto », vers 5 à 7, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 96).

² J. L. Borges, « Adrogué », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 41.

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ F. Nietzsche, « De la vision et de l'énigme », in *Ainsi parlait Zarathoustra*, (écrit à l'origine entre 1883 et 1885), Paris, Éditions Gallimard, 1971, pour la traduction française, p. 210.

⁵ *Ibid.*, p. 212.

reviendra, y compris lui et le nain. Dans son essai « La doctrine de los ciclos », Borges relève et traduit, à ce propos, ce passage-clef nietzschéen¹ :

Escribe Nietzsche, hacia el otoño de 1883 : *Esta lenta araña arrastrándose a la luz de la luna, y esta misma luz de la luna, y tú y yo cuchicheando en el portón, cuchicheando de eternas cosas, ¿ no hemos coincidido ya en el pasado ? ¿ Y no recurriremos otra vez en el largo camino, en ese largo tembloroso camino, no recurriremos eternamente ? Así hablaba yo, y siempre con voz menos alta, porque me daban miedo mis pensamientos y mis traspensamientos.*²

Semblable « abyssale pensée »³ d'un retour à l'identique du Tout frappe intimement Zarathoustra d'épouvante. Pourquoi un tel effroi ?

Si Tout revient, reviendront les formes du « nihilisme »⁴, et plus précisément le ressentiment, la mauvaise conscience, l'idéal ascétique, qui conduisent les hommes à nier la vie, à déprécier l'existence au lieu de l'affirmer dans la joie, ce qui est insupportable à Zarathoustra. Ce motif se fait, d'ailleurs, manifeste dans un passage du *Gai savoir*, où l'on retrouve les images intertextuelles de l'araignée et du clair de lune :

Le poids le plus lourd. — Et si un jour ou une nuit, un démon se glissait furtivement dans ta plus solitaire solitude et te disait : « Cette vie, telle que tu la vis et l'a vécue, il te faudra la vivre encore une fois et encore d'innombrables fois ; et elle ne comportera rien de nouveau, au contraire, chaque douleur et chaque plaisir et chaque pensée et soupir et tout ce qu'il y a dans ta vie d'indiciblement petit et grand doit pour toi revenir, et tout suivant la même succession et le même enchaînement — et également **cette araignée** et **ce clair de lune** entre les arbres, et également cet instant et moi-même. **L'éternel sablier de l'existence** est sans cesse renversé, et toi avec lui, **poussière des poussières !** » — Ne te jetterais-tu pas par terre en grinçant des dents et en maudissant le démon qui parla ainsi ? Ou bien as-tu vécu une fois un instant formidable où tu lui répondrais : « Tu es un dieu et jamais je n'entendis rien de plus divin ! » Si cette pensée s'emparait de toi, elle te métamorphoserait, toi, tel que tu es, et, peut-être, t'écraserait ; la question, posée à propos de tout et de chaque chose, « veux-tu ceci encore une fois et encore d'innombrables fois ? » ferait peser sur ton agir le poids le plus lourd ! Ou combien te faudrait-il aimer et toi-même et la vie pour *plus aspirer* à rien d'autre qu'à donner cette approbation et apposer ce sceau ultime et éternel ? —⁵

¹ F. Nietzsche, « De la vision et de l'énigme », in *Ainsi parlait Zarathoustra, Op. Cit.*, pp. 212-213 :

[...] Et cette araignée, au clair de lune rampant, et ce clair de lune même, et toi et moi sous ce portique ensemble de choses éternelles chuchotant — ne faut-il que déjà nous ayons tous existé ? — et revenions, et sur cette autre voie cheminions, là-bas devant nous, sur cette longue triste voie — ne faut-il qu'éternellement nous revenions ? » —
Ainsi je parlai, et de plus en plus bas, car de mes propres pensées j'avais effroi, et de mes arrières-pensées.

² J. L. Borges, « La doctrine de los ciclos », in *Historia de la eternidad, Op. Cit.*, p. 94 (en italique dans le texte).

³ F. Nietzsche, « De la vision et de l'énigme », in *Ainsi parlait Zarathoustra, Op. Cit.*, p. 211.

⁴ Nietzsche déclare : « Que signifie le nihilisme ? *Que les valeurs supérieures se déprécient.* Les fins manquent ; il n'est pas de réponse à cette question : « A quoi bon ? » », (in *La Volonté de puissance*, tome 2, § 100, Paris, Gallimard, 1995, pour la présente édition, p. 50, en italique dans le texte).

Gilles Deleuze précise que « Nietzsche appelle nihilisme l'entreprise de nier la vie, de déprécier l'existence ; il analyse les formes principales du nihilisme, ressentiment, mauvaise conscience, idéal ascétique ; il nomme esprit de vengeance l'ensemble du nihilisme et de ses formes. » (in *Nietzsche et la philosophie, Op. Cit.*, p. 39).

⁵ F. Nietzsche, *Le Gai savoir*, § 341, *Op. Cit.*, pp. 279-280 (en italique dans le texte ; c'est nous qui surlignons).

Dans la parabole du jeune berger qui clôt le chapitre « De la vision et de l'énigme » de *Ainsi parlait Zarathoustra*, c'est précisément ce retour nihiliste et déprimant que symbolise l'image du « noir et lourd »¹ serpent, serpent qui demeure en travers du gosier du jeune pâtre, le pique et manque de l'étouffer. Zarathoustra se retrouve impuissant à le sauver et c'est le berger qui, suivant les conseils de Zarathoustra², parvient finalement lui-même à extirper le serpent de sa gorge, en lui mordant la tête et la recrachant. L'anonymat du jeune berger accroît le caractère énigmatique de cette parabole : « *Qui* est le pâtre en la gorge duquel s'est le serpent ainsi glissé ? *Qui* est l'homme en la gorge duquel ainsi se glissera toute plus pesante, toute plus noire chose ? »³, s'interroge Zarathoustra.

C'est dans un chapitre ultérieur, intitulé « Le convalescent », que l'on comprend que le jeune pâtre n'était autre que Zarathoustra. Cette idée de l'Eternel Retour du Même l'a angoissé si fortement et lui a procuré un tel dégoût qu'il en est tombé malade sept jours durant et est resté cloîtré dans sa caverne, auprès de ses animaux. Zarathoustra dévoile à ses animaux ce qui l'a rendu malade :

[...] en ma gorge se glissa ce monstre et m'étouffa ! Mais à la tête le mordis et loin de moi le recrachai.⁴ [...]

Le grand dégoût de l'homme — voilà ce qui m'étouffait et dans ma gorge s'était glissé ; et ce qu'a deviné le devin : « Tout est pareil, rien ne vaut la peine, le savoir étrangle. »

Un long crépuscule se traînait devant moi, une tristesse mortellement lasse, mortellement ivre, qui bouche bée parlait :

« Éternellement revient cet homme dont tu es las, le petit homme ! », ainsi bâillait ma tristesse, et traînait la jambe, et ne pouvait s'endormir.⁵

[...] coassaient mon soupir et mon questionnement, et m'étouffaient et me piquaient, et jour et nuit se lamentaient :

— « Hélas ! l'homme à jamais revient. Toujours revient le petit homme ! »

C'est dans leur nudité que tous deux je les avais vus, le plus grand et le plus petit homme, l'un à l'autre trop pareils, — trop humains, même encore le plus grand !

Bien trop petit le plus grand ! — de l'homme ce fut mon dégoût ! Et même du plus petit le retour éternel ! — De toute mon existence ce fut mon dégoût !

Ah ! nausée, nausée, nausée ! — Ainsi parlait Zarathoustra, et soupirait et frissonnait d'effroi ; car de sa maladie il avait souvenance.⁶

Dans ce chapitre l'on découvre un Zarathoustra en voie de guérison. Ses animaux qui se trouvent à son chevet pensent que la loi du devenir est l'Eternel Retour du Même et en font part à leur maître :

¹ F. Nietzsche, « De la vision et de l'énigme », in *Ainsi parlait Zarathoustra*, *Op. Cit.*, p. 213.

² « [...] À la tête ! À la tête le mords ! » — de la sorte par ma bouche criaient mon épouvante, ma haine, ma nausée, ma compassion, tout ce que j'ai de bon et de vilain, d'un seul cri par ma bouche. — » (« De la vision et de l'énigme », in *Ainsi parlait Zarathoustra*, *Op. Cit.*, pp. 213-214).

³ *Ibid.*, p. 214 (en italique dans le texte).

⁴ F. Nietzsche, « Le convalescent », in *Ainsi parlait Zarathoustra*, *Op. Cit.*, p. 285.

⁵ *Ibid.*, p. 286.

⁶ *Ibid.*, pp. 286-287.

« Ô Zarathoustra, dirent alors les bêtes, pour qui pense comme nous, toutes choses mêmes dansent ; viennent et se tendent la main, et rient et fuient — et reviennent.

Tout part, tout revient ; éternellement roule la roue de l'être. Tout meurt, tout refleurit, à tout jamais court l'an de l'être.

Tout se brise, tout se remet en place ; éternellement se rebâtit la même maison de l'être. Tout se sépare, tout à nouveau se salue ; éternellement fidèle reste à lui-même l'anneau de l'être.

A chaque instant l'être commence ; autour de chaque Ici roule la sphère Là-bas. Le centre est partout. Courbe est la sente de l'éternité. »¹

Zarathoustra n'apprécie guère cette « rengaine » qu'entonnent ses animaux, ce qui ne l'empêche pas pour autant de sourire : « — Ô plaisantins que vous êtes, et orgues de Barbarie !, répondit Zarathoustra, et de nouveau il souriait [...] »². Ce que ses bêtes ignorent, c'est qu'elles sont peut-être dans l'erreur et que leur maître serait détenteur d'un secret qui le console et qui explique l'amélioration de son état de santé (interprétation deleuzienne). Quand Zarathoustra s'adresse à ses animaux, sur un mode antiphastique, ce secret affleure mais demeure un mystère :

[...] Comme vous savez bien quelle consolation en sept journées me suis moi-même découverte !

Qu'il me faille à nouveau chanter, — c'est *cette* consolation que je me suis découverte et cette guérison ; de celle-là aussi ferez-vous sitôt une rengaine ? »³

Forts de leur certitude que Zarathoustra est le prophète de l'Éternel Retour du Même, les animaux s'entêtent à lui rappeler la grande mission qui est la sienne :

Chante et bouillonne, ô Zarathoustra ! Avec des chansons neuves te guéris l'âme, afin de supporter ton grand destin, qui d'aucun homme encore ne fut destin !

Car tes bêtes savent bien, ô Zarathoustra, qui tu es et qui tu dois devenir ; voici : *tu es celui qui enseigne le retour éternel*, — tel à présent est *ton* destin !

De cet enseignement qu'il te faille être le premier enseignant — comment ce grand destin ne serait-il aussi ton plus grand péril et ta plus grande maladie ?

Vois, nous savons ce que tu enseignes : que toutes choses à jamais reviennent, et nous-mêmes avec elles et que, déjà un nombre infini de fois, nous avons existé, et toutes choses avec nous.

Tu enseignes qu'il est une grande année du devenir, une monstrueuse grande année ; qui, **tel un sablier**, ne peut que toujours à nouveau courir et s'écouler : —

— en sorte que toutes ces années sont à elles-mêmes pareilles, dans le plus grand et aussi bien le plus petit, — en sorte que nous-mêmes en chaque grande année sommes à nous-mêmes pareils, dans le plus grand et aussi bien le plus petit. [...]»⁴

Zarathoustra ne répond point à ce discours des animaux et préfère garder le silence.

Rétrospectivement, et implicitement, le dénouement de la parabole du jeune berger du chapitre « De la vision et de l'énigme » apporte un éclaircissement sur la consolation

¹ *Ibid.*, pp. 284-285.

² *Ibid.*, p. 285.

³ *Ibid.*, p. 287 (en italique dans le texte).

⁴ *Ibid.*, pp. 287-288 (en italique dans le texte ; c'est nous qui surlignons).

qui s'est offerte à Zarathoustra. Ce dénouement conduit le personnage à une métamorphose de son être :

— Mais le pâtre mordit, comme mon cri lui en donnait conseil, de bonne morsure mordit ! Bien loin il recracha la tête du serpent — et d'un bond fut debout. —

Non plus un pâtre, non plus un homme, — un métamorphosé, un transfiguré, un être qui *riait* !
Jamais encore sur Terre n'a ri personne comme *celui-là* riait !

Ô mes frères, j'ai ouï un rire qui d'homme n'était rire [...] ¹

Cette action du berger qui parvient à chasser le mal hors de lui peut suggérer l'idée d'un Eternel Retour apparenté à un mouvement centrifuge, expulsant le « négatif », c'est-à-dire la croyance aux idoles falsificatrices de la réalité (les idéaux), aux valeurs nihilistes si fortement enracinées en l'homme, qui le conduisent à la volonté de néant. Autrement dit, l'Eternel Retour serait de nature « sélective », et non point un retour à l'identique du Même, comme le soutient l'interprétation de Deleuze qui est, toutefois, contestée par d'Iorio :

« Le secret de Nietzsche, *c'est que l'éternel retour est sélectif* » nous dit Deleuze :

L'éternel retour produit le devenir-actif. Il suffit de rapporter la volonté de néant à l'éternel retour pour s'apercevoir que les forces réactives ne reviennent pas. Si loin qu'elles aillent et si profond que soit le devenir-réactif des forces, les forces réactives ne reviendront pas. L'homme petit, mesquin, réactif ne reviendra pas.

Seule revient l'affirmation, seul revient ce qui peut être affirmé, seule la joie retourne. Tout ce qui peut être nié, tout ce qui est négation, est expulsé par le mouvement même de l'éternel Retour. Nous pouvons craindre que les combinaisons du nihilisme et de la réaction ne reviennent éternellement. L'éternel Retour doit être comparé à une roue ; mais le mouvement de la roue est doué d'un pouvoir centrifuge, qui chasse tout le négatif. Parce que l'Être s'affirme du devenir, il expulse de soi tout ce qui contredit l'affirmation, toutes les formes du nihilisme et de la réaction : mauvaise conscience, ressentiment..., on ne les verra qu'une fois. [...] L'éternel Retour est la Répétition ; mais c'est la Répétition qui sélectionne, la Répétition qui sauve. Prodigieux secret d'une répétition libératrice et sélectionnante. ²

Pour Deleuze, de ce mouvement circulaire sélectif découle logiquement la production et l'affirmation du « surhomme » qui est incarné par le berger métamorphosé, libéré du mal qui l'étouffait. Loin d'être un détail insignifiant, son rire est, à notre avis, le signe de la manifestation joyeuse de sa puissance, de sa jubilation d'être, du fait qu'il se retrouve animé de la « belle humeur » (la « heiterkeit »), idée-clef nietzschéenne : « plus que de la gaieté, c'est de l'allégresse sereine, un *allegro appassionato con fuoco*, un élan mesuré, un bonheur d'être, défini plus par le mouvement et l'allant, l'exercice et la tension aisée de la

¹ F. Nietzsche, « De la vision et de l'énigme », in *Ainsi parlait Zarathoustra*, *Op. Cit.*, p. 214 (en italique dans le texte).

² Interprétation de Deleuze citée par Paolo d'Iorio, « L'éternel retour. Genèse et interprétation », in *Nietzsche, Cahiers de L'Herne*, *Op. Cit.*, p. 236 (en italique dans le texte).

force que par la paix de l'ataraxie ou la détente de la satisfaction. C'est une jouissance du corps et de l'esprit en mouvement et en tension, satisfaits d'exercer et d'augmenter leur puissance plutôt que de relâcher leur effort dans le nirvâna [...] »¹, explique, à ce sujet, Eric Blondel.

Remarquons que Zarathoustra ressent à jamais la nostalgie de ce moment : « [...] et à présent me ronge une soif, une nostalgie qui jamais ne s'apaisera. Me ronge de ce rire la nostalgie [...] »². Ce sentiment rappelle, à l'évidence, la nostalgie du moment extatique que Nietzsche éprouva depuis sa promenade, tel un jeune berger, sur les hauteurs de Sils-Maria où il fut frappé et métamorphosé par l'éclair du sens profond de l'Éternel Retour.

Dans la poésie borgésienne, les occurrences du serpent présentent des résonances nietzschéennes dans le sens où cet animal symbolise également l'Éternité circulaire (poèmes « Quince monedas », « En Islandia el Alba ») et revêt un aspect fortement négatif, et plus précisément, mortifère dans le poème « Fragmento », infâme dans le poème « Israel » ou encore démoniaque dans le poème « Dos versiones de Ritter, Tod und Teufel ».

La voix poétique de la strophe "Eternidades" du poème « Quince monedas » mentionne le serpent comme un symbole aquatique, mais revêtant la particularité d'une réversibilité panthéiste, c'est-à-dire, ici, d'être à la fois le contenant circulaire (« La serpiente que ciñe el mar » et le contenu (« y es el mar ») :

ETERNIDADES

- v. 61 La serpiente que ciñe el mar y que es el mar,
- v. 62 el repetido remo de Jasón, la joven espada de Sigurd.
- v. 63 Sólo perduran en el tiempo las cosas
- v. 64 que no fueron del tiempo.³

Une telle perception du serpent déborde, outrepassa, la traditionnelle dichotomie spatiale entre le contenant et le contenu. La fin de la strophe (vv. 63-64) laisse entendre

¹ F. Nietzsche, « Introduction », par Eric Blondel, in *Ecce homo – Nietzsche contre Wagner*, Op. Cit., p. 18 (en italique dans le texte).

² F. Nietzsche, « De la vision et de l'énigme », in *Ainsi parlait Zarathoustra*, Op. Cit., p. 214.

³ J. L. Borges, « Quince monedas », in *Antología poética 1922-1977*, Op. Cit., p. 124.

Traduction en français :

ÉTERNITÉS

Le serpent qui entoure la mer et qui est la mer,
La rame répétée de Jason, la jeune épée de Sigurd.
Seules perdurent dans le temps les choses
Qui furent hors du temps.

que l'image du serpent déborde pareillement du cadre temporel et s'inscrit hors du temps ; ce cercle atemporel que dessine le serpent l'érige en symbole de l'Eternel Retour. Connaissant l'engouement de Borges pour la mythologie germanique, il n'est pas surprenant que cette image du « serpent qui ceint la mer » s'apparente au symbolisme du « serpent qui ceint la terre » répandu dans la littérature mythologique germanique : « Le serpent qui ceint la terre (Jörmungandr, Midgard) est un symbole germanique de la mer circulaire qui entourait la terre [...] »¹. C'est, d'ailleurs, sur fond de mythologie scandinave, que l'on découvre, dans le poème « En Islandia el Alba », cette même image de « la serpiente / que también es el mar »² renvoyant aussi — comme nous le commenterons plus en détail ultérieurement — à l'idée de l'Eternel Retour du Même.

Rendant hommage à la littérature mythologique anglo-saxonne, et tout particulièrement à l'épopée du *Beowulf*³, la voix poétique du poème « Fragmento » fait allusion au serpent, gardien du trésor dans une caverne, devenu furieux et vindicatif après un vol dans sa caverne. Le Roi Beowulf l'affronte, parvient à le tuer et ainsi à sauver le royaume (« ganará un reino ») mais, trépassé consécutivement à la morsure que réussit à lui infliger le serpent ; en perdant sa vie, il perd son royaume (« y perderá un reino ») :

v. 20	una espada para la mano	Une épée pour la main
v. 21	que dará muerte a la serpiente en su lecho de oro,	Qui mettra à mort le serpent dans son lit d'or,
v. 22	una espada para la mano	Une épée pour la main
v. 23	que ganará un reino y perderá un reino. ⁴	Qui gagnera un royaume et perdra un royaume

La parabole du berger de Nietzsche trouve une issue à la fois similaire et différente : Beowulf et le jeune pâtre vainquent le serpent, mais le jeune pâtre de Nietzsche qui avait pourtant lui aussi été piqué⁵ ne succombe point et retourne la propre arme du serpent (la morsure) contre ce dernier, en le mordant mortellement à la tête. L'action courageuse et

¹ M. Cazenave (Sous la direction de), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Le Livre de Poche, 1996, pour la traduction française de l'édition allemande et les compléments, p. 623.

² J. L. Borges, « En Islandia el Alba », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 133.

³ Dans son essai sur les littératures germaniques médiévales, Borges indique que « Compuesta en el siglo VIII de nuestra era, la *Gesta de Beowulf* es el monumento épico más antiguo de las literaturas germánicas » (*Literaturas germánicas medievales*, *Op. Cit.*, p. 19). De même, lors de ses cours sur la littérature anglaise dispensés à l'Université de Buenos Aires, il met particulièrement l'accent sur l'ancienneté du *Beowulf* par rapport à d'autres compositions épiques célèbres : « [...] le *Beowulf*, un poème du septième siècle, le plus ancien de tout le genre épique, antérieur au *Poema del Cid*, qui date du onzième ou du dixième siècle, et à la *Chanson de Roland*, qui est elle-même antérieure d'un siècle au *Cid* et au *Nibelungenlied*. C'est l'épopée la plus ancienne de toutes les littératures européennes » (*Cours de littérature anglaise*, *Op. Cit.*, p. 37).

⁴ J. L. Borges, « Fragmento », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 73.

⁵ « [...] dans sa gorge s'était glissé le serpent et — ferme l'avait mordu. » (F. Nietzsche, « De la vision et de l'énigme », in *Ainsi parlait Zarathoustra*, *Op. Cit.*, p. 213).

« surhumaine » du berger est, de toute évidence, supérieure à la force, pourtant herculéenne¹, de Beowulf, valeureux guerrier rompu aux faits d'armes.

Dans la légende du *Beowulf*, il est question à l'origine d'un dragon, gardien d'un trésor, ce qui signifie que Borges a opéré une substitution. Le résumé qu'il effectue de la deuxième partie du *Beowulf* mentionne, en effet, un dragon². On peut s'interroger sur le motif de cette substitution : une trahison de la mémoire ou un choix délibéré ? Le dragon a la particularité de tenir à la fois du serpent et de l'oiseau, lesquels forment traditionnellement un couple d'opposés³, un alliage des contraires, ce qu'observe avec acuité le psychanalyste Jung, comme le fait remarquer Borges : « Jung observa que en el dragón están la serpiente y el pájaro, la tierra y el aire. »⁴. En optant pour la référence au serpent, Borges met par conséquent l'accent sur le monde chthonien, le royaume souterrain des morts où ce reptile a fatalement conduit Beowulf.

La voix poétique du poème « Israel » met en lumière la corruption inexorable (adj. « condenado ») de l'homme par de l'argent « sale » (adj. « infame »), symbolisée par l'identification à l'image d'un serpent qui est le gardien d'un trésor infâme, ce qui renvoie immanquablement au « dégoût », à la « nausée » que provoque le serpent chez Zarathoustra :

v. 2 un hombre condenado a ser la serpiente
v. 3 que guarda un oro infame,⁵

un homme condamné à être le serpent
qui garde un or infâme,

Dans le poème « Dos versiones de Ritter, Tod und Teufel » qui rend hommage à la gravure de Dürer, des serpents entortillés (« los laberínticos reptiles », v. 7) couronnent la tête du Démon (« el Demonio »), lequel s'apparente à un vieillard, doté de l'attribut d'un

¹ « [...] en su puño tiene la fuerza de treinta hombres [...] » (J. L. Borges, *Literaturas germánicas medievales*, Op. Cit., p. 21).

² J. L. Borges, *Literaturas germánicas medievales*, Op. Cit., p. 22 :

[...] Beowulf es rey de los geatas ; en su historia entra un dragón que merodea en las noches oscuras. Hace tres siglos que el dragón es guardián de un tesoro ; un esclavo fugitivo se esconde en su caverna y se lleva un jarro de oro. El dragón se despierta, nota el robo y resuelve matar al ladrón ; a ratos, baja a la caverna y la revisa bien. (Curiosa invención del poeta atribuir al azorado dragón esa inseguridad tan humana.) El dragón empieza a desolar el reino. El viejo rey va a su caverna. Ambos duramente combaten. Beowulf mata al dragón y muere envenenado por una mordedura del monstruo. Lo entierran ; doce guerreros cabalgan alrededor del túmulo « y deploran su muerte, lloran al rey, repiten su elegía y celebran su nombre ».

³ M. Cazenave, *Encyclopédie des symboles*, Op. Cit., pp. 622-623.

⁴ J. L. Borges, *Literaturas germánicas medievales*, Op. Cit., p. 24.

⁵ J. L. Borges, « Israel », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 99.

sablier (« el blanco anciano del reloj de arena », v. 8) : « [...] el blanco / anciano coronado de sinuosas / serpientes. [...] »¹. Ces reptiles sont, ici, une incarnation du Diable.

Dès son titre le poème « La noche cíclica » s'inscrit sous le signe de la circularité. L'Éternel Retour en constitue le thème principal. En effet, le début du premier *cuarteto* met d'emblée en relief la thèse platonicienne sur l'Éternel Retour et la pensée des disciples de Pythagore qui ont continué et enrichi l'enseignement de leur maître, en imaginant l'idée d'un temps cyclique ne figurant peut-être pas à l'origine dans la pensée du maître² :

v. 1 Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras : Tes disciples ardues le savaient, Pythagore :
v. 2 los astros y los hombres vuelven cíclicamente ;³ L'homme comme le ciel revient cycliquement ;

Vient à propos un essai où Borges retrace les plus célèbres manières de concevoir l'Éternel Retour. Il y indique notamment que Platon fut, par le truchement de son argument astrologique, le premier à évoquer un tel concept, en soulignant l'idée d'une possible répétition cyclique de l'alignement des sept planètes au cours de leurs révolutions respectives : « El primero ha sido imputado a Platón. Éste, en el trigésimo noveno párrafo del *Timeo*, afirma que los siete planetas, equilibradas sus diversas velocidades, regresarán al punto inicial de partida : revolución que constituye el año perfecto. »⁴.

Remarquons que la voix poétique du poème précité étend l'idée de la conception cyclique des astres à la vie des hommes, régie par un mouvement similaire (« y los hombres », v. 2). En fait, cette similitude entre les astres et les hommes s'inscrit dans la continuité des thèses de l'astrologie judiciaire, qui se développa immédiatement après la mort de Platon, comme l'explique Borges : « Muerto Platón, la astrología judiciaria cundió en Atenas. Esta ciencia, como nadie lo ignora, afirma que el destino de los hombres está regido por la posición de los astros. Algún astrólogo que no había examinado en vano el *Timeo* formuló este irreprochable argumento : si los períodos planetarios son cíclicos, también la historia universal lo será ; al cabo de cada año platónico renacerán los mismos individuos y cumplirán el mismo destino. »⁵.

¹ J. L. Borges, « Dos versiones de Ritter, Tod und Teufel », vers 26 à 28, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 104.

² Lors de ses *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, Borges précise à ce sujet : « [...] je crois que l'idée du temps cyclique n'est pas dans la pensée de Pythagore ; et les pythagoriciens l'ont professée, comme aussi les stoïciens » (*Op. Cit.*, p. 118).

³ J. L. Borges, « La noche cíclica », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 47.

⁴ J. L. Borges, « El tiempo circular », in *Historia de la eternidad*, *Op. Cit.*, p. 107.

⁵ *Ibid.*, p. 108.

La fin du premier *cuarteto* fait chronologiquement allusion à la seconde façon, décrite dans l'essai de Borges, de penser l'Eternel Retour :

v. 3	los átomos fatales repetirán la urgente	Les atomes par leur fatal enchaînement
v. 4	Afrodita de oro, los tebanos, las ágoras.	Vont répéter un jour et répéter encore L'urgente, Astarté d'or, Thèbes, les agoras ;

Il s'agit, sans conteste, de la redécouverte de l'Eternel Retour par Nietzsche. Borges y fait observer qu'un argument mathématique confirme cette conception ; un nombre limité d'objets (« n objets ») ne peut varier à l'infini et se répète donc forcément : « El segundo está vinculado a la gloria de Nietzsche, su más patético inventor o divulgador. Un principio algebraico lo justifica : la observación de un número n de objetos — átomos en la hipótesis de Le Bon, fuerzas¹ en la de Nietzsche, cuerpos simples en la del comunista Blanqui — es incapaz de un número infinito de variaciones. »². La référence au nombre limité d'atomes dans le poème qui nous occupe (« los átomos fatales », v. 3) renvoie implicitement à la doctrine de Le Bon.

Un peu plus loin, la voix poétique exprime le constant retour de l'insomnie qui la frappe chaque nuit : « Volverá toda noche de insomnio : minuciosa. » (v. 9). L'idée de renaissance qui se dégage de la phrase suivante est, à n'en pas douter, à replacer sur ce cercle palingénésique de l'Eternel Retour : « La mano que esto escribe renacerá del mismo / vientre. [...] » (vv. 10-11). Ici, par effet de métalangage, de réflexion spéculaire en quelque sorte (discours sur le discours), la voix poétique — implicitement le poète Borges — prédit sa nouvelle naissance du même ventre qui lui a donné vie, ou de son propre ventre (ambiguïté de l'expression « del mismo / vientre »). Cette résurrection annoncée est à relier, bien évidemment, au mythe du Phénix, capable de renaître de ses cendres³, oiseau « symbole de l'immortalité et de la résurrection »⁴, « pájaro inmortal y periódico »⁵.

¹ Dans *La Volonté de puissance*, Nietzsche pense l'Eternel Retour, d'un point de vue hypothétique et probabiliste, comme découlant d'un grand nombre de coups de dés :

S'il est permis d'imaginer le monde comme une grandeur de force définie et comme un nombre défini de centres de force — et toute autre représentation demeure vague, et par suite inutilisable — il s'ensuit qu'il doit traverser un nombre calculable de combinaisons, dans le grand jeu de dés qu'est l'existence. Dans un temps infini, toute combinaison possible serait réalisée au moins une fois ; bien plus, elle serait réalisée un nombre infini de fois. (*La Volonté de puissance*, tome I, Paris, Gallimard, 1995, p. 339.)

² J. L. Borges, « El tiempo circular », in *Historia de la eternidad*, *Op. Cit.*, pp. 108-109 .

³ « [...] le symbole de la résurrection, puisqu'il brûle, meurt puis ressuscite » (J. L. Borges, *Cours de littérature anglaise*, *Op. Cit.*, p. 106).

⁴ M. Cazenave (Sous la direction de), *Encyclopédie des symboles*, *Op. Cit.*, p. 521.

⁵ J. L. Borges / Margarita Guerrero, « El ave Fénix », in *El libro de los seres imaginarios*, (publicado originalmente en 1967), Madrid, Alianza Editorial, 2007, p. 37.

D'ailleurs, la « Afrodita de oro », capable de ressusciter, évoquée au début du poème (v. 4), pourrait implicitement désigner le Phénix, oiseau d'une beauté exceptionnelle et « paré d'un plumage doré ou multicolore »¹, selon les mythes antiques (« [...] plumas, en parte doradas, en parte de color carmesí »²). En outre, la mention des « tebanos » (v. 4) rappelle la ville de Thèbes, considérée par les Egyptiens de l'Antiquité comme la « ville du soleil », où le Phénix, tous les cent ans, « se fabriquait un tombeau d'aromates, y mettait le feu, et renaissait de ses cendres. »³.

La phrase commentée plus haut, « La mano que esto escribe renacerá del mismo / vientre. », symbolise, non seulement la perpétuelle résurrection charnelle de la voix poétique (synecdoque « La mano »), mais aussi, à un second degré, la régénération incessante de sa création littéraire (« que esto escribe »), et plus largement, de la Littérature.

La parenthèse qui occupe tout le vers 12 mentionne le philosophe, d'origine écossaise, David Hume⁴ (« David Hume de Edimburgo dijo la misma cosa. »). Il s'agit là d'une précision tout à fait significative car ce penseur (tels les philosophes de l'Antiquité) fait office, en quelque sorte, de précurseur, anticipant de ce fait la doctrine de Nietzsche, ainsi que le stipule Borges dans son essai sur le temps circulaire :

Muy anterior es un lacónico pero suficiente pasaje de David Hume ; consta en los *Dialogues concerning natural religion* (1779) que se propuso traducir Schopenhauer ; que yo sepa, nadie lo ha destacado hasta ahora. Lo traduzco literalmente : « No imaginemos la materia infinita, como lo hizo Epicuro ; imaginémosla finita. Un número finito de partículas no es susceptible de infinitas trasposiciones ; en una duración eterna, todos los órdenes y colocaciones posibles ocurrirán un número infinito de veces. Este mundo, con todos sus detalles, hasta los más minúsculos ha sido elaborado y aniquilado, y será elaborado y aniquilado : infinitamente » (*Dialogues*, VIII).⁵

Et semblable idée est à ce point ancrée en l'esprit de Borges que ce passage écrit en 1936 refait surface quelques cinquante ans plus tard, cette fois-ci sous forme orale lors de l'une des conférences qu'il a été amené à donner. Il est vrai que sa prodigieuse mémoire, comme son art particulier de réécrire les choses, ne peuvent être aucunement démentis :

¹ M. Cazenave, *Encyclopédie des symboles*, Op. Cit., p. 522.

² J. L. Borges / M. Guerrero, « El ave Fénix », in *El libro de los seres imaginarios*, Op. Cit., p. 38.

³ M. Cazenave, *Encyclopédie des symboles*, Op. Cit., p. 522.

⁴ David Hume : « Filósofo escocés (1711-1776), quien se instaló en Francia durante unos años para estudiar a Descartes. Allí redactó el *Treatise* entre 1734 y 1737, al parecer urgido por un deseo de celebridad literaria. A ese libro siguieron sus ensayos morales y políticos (1741-1742) y luego una revisión del texto inicial, ahora bajo el título de *Ensayos filosóficos acerca del conocimiento humano* (1748). Allí realiza una crítica del conocimiento, en especial de las nociones de causa y sustancia. En la historia de la filosofía ocupa un lugar como sucesor de Berkeley y de Locke y como culminación del empirismo inglés. [...] » (in *Enciclopedia Borges*, par Marcela Croce et Gastón Sebastián Martín Gallo, Op. Cit., p. 228).

⁵ J. L. Borges, « El tiempo circular », in *Historia de la eternidad*, Op. Cit., p. 109.

BORGES : [...] l'idée d'un temps circulaire apparaît bien avant Nietzsche. Les stoïciens, les pythagoriciens... Un livre entier de *La Cité de Dieu* est consacré à une réfutation de la notion de temps circulaire. [...] L'idée d'un temps circulaire est évidemment bien antérieure à Nietzsche. On la trouve, rationalisée, dans un livre de Hume, *Dialogues sur la religion naturelle*. Et il dit ceci : si l'on suppose que le nombre des éléments contenus dans l'univers est limité (et il n'y a aucune raison de penser qu'il est infini), alors, puisque le temps est infini, ces combinaisons doivent nécessairement se répéter et nous avons une histoire cyclique. C'est-à-dire que ce que nous trouvons ici nous l'avons déjà trouvé des milliers de fois. Mais Hume rationalise l'idée de l'éternel retour. Il démontre en une page, plus ou moins, que si nous acceptons l'idée d'un nombre infini, disons, d'atomes, et un temps sans commencement ni fin, l'histoire ne peut être que circulaire.¹

Dans la suite du poème, transparait la troisième manière de concevoir l'Eternel Retour qu'évoque Borges dans son essai. Il s'agit de « la concepción de ciclos similares, no idénticos », prégnante, par exemple, dans la pensée bouddhiste² ou encore chez les Stoïciens³ comme Marc Aurèle⁴ :

v. 13 No sé si volveremos en un ciclo segundo	Nietzsche, Hume, faut-il nous dire toujours
v. 14 como vuelven las cifras de una fracción periódica ;	Tels les chiffres d'un quotient périodique ?
v. 15 pero sé que una oscura rotación pitagórica	Je sais, moi, qu'un obscur retour pythagorique
v. 16 noche a noche me deja en un lugar del mundo	Me laisse chaque nuit au coeur des vieux [faubourgs,
v. 17 que es de los arrabales. Una esquina remota	À quelque carrefour figé dans sa pénombre.
v. 18 que puede ser del Norte, del Sur o del Oeste,	Est-ce à l'ouest, au sud ? Mais qu'importe le lieu :
v. 19 pero que tiene siempre una tapia celeste,	Il y faut seulement le mur bas, pâle et bleu,
v. 20 una higuera sombría y una vereda rota.	Et le trottoir défait avec le figuier sombre.

¹ J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges, Op. Cit.*, pp. 78-79.

² « Impossible formar el catálogo infinito de autoridades : pienso en los días y las noches de Brahma [...] » (J. L. Borges, « El tiempo circular », in *Historia de la eternidad, Op. Cit.*, p. 110).

³ Soulignons que les Stoïciens prônaient un retour éternel avec une légère dissemblance tandis que les Pythagoriciens soutenaient la conception d'un éternel retour à l'identique, comme le précise Roger Caillois :

La pensée grecque s'interrogea très tôt sur la nature et la portée de cette éternelle répétition. Empédocle estimait que ce qui était détruit ne renaissait pas absolument identique à soi-même, mais seulement l'espèce (*Kat'eidos*). En fait, les théoriciens hésitaient entre deux hypothèses. Selon la première, chacun renaît absolument comme il était et accomplit les mêmes actions. Selon la seconde, quelqu'un de semblable renaît avec le même caractère et accomplit des actions analogues. [...] les Stoïciens s'efforçaient de maintenir une légère dissemblance entre les mondes successifs. [...]

Pour Simplicius, rapportant une argumentation d'Eudème, les Pythagoriciens professaient non seulement une éternelle répétition des êtres selon l'espèce, mais pour ainsi dire un à un et terme à terme, s'il est permis de traduire ainsi *tôï arithmôï* [...] l'expression habituellement opposée à *Kat'eidos*, pour indiquer qu'il ne s'agit plus d'une ressemblance spécifique aussi proche qu'on voudra, mais d'une identité substantielle, absolue, mathématique, ne tolérant aucune échappatoire, aucun subterfuge ni sophismes. (R. Caillois, « Les thèmes fondamentaux de J. L. Borges », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne, Op. Cit.*, p. 213.)

⁴ « De tal profusión de testimonios básteme copiar uno, de Marco Aurelio : “Aunque los años de tu vida fueren tres mil o diez veces tres mil, recuerda que ninguno pierde otra vida que la que vive ahora ni vive otra que la que pierde. El término más largo y el más breve son, pues, iguales. El presente es de todos ; morir es perder el presente, que es un lapso brevísimo. Nadie pierde el pasado ni el porvenir, pues a nadie pueden quitarle lo que no tiene. Recuerda que todas las cosas giran y vuelven a girar por las mismas órbitas y que para el espectador es igual verla un siglo o dos o infinitamente” (*Reflexiones*, 14) [...] Marco Aurelio afirma la analogía, no la identidad, de los muchos destinos individuales. » (J. L. Borges, « El tiempo circular », in *Historia de la eternidad, Op. Cit.*, pp. 111 et 113).

Dans les vers 13 et 14, la voix poétique exprime son incertitude quant à notre retour dans une seconde vie identique à la précédente, comme l'illustre pourtant en mathématique la périodicité identique des chiffres résultant d'une fraction. Elle semble plutôt s'incliner vers l'idée, certes d'une répétition (« una oscura rotación pitagórica », v. 15), mais de cycles similaires, comme le sous-tend l'idée de se retrouver cycliquement (« noche a noche ») dans des lieux qui sont situés à des points cardinaux distincts (« del Norte, del Sur o del Oeste »), mais avant tout similaires de par leur appartenance à la zone des faubourgs de Buenos Aires (« un lugar del mundo / que es de los arrabales »), et de par leurs caractéristiques communes (« tiene siempre una tapia celeste, / una higuera sombría y una vereda rota. »).

L'indication d'une « higuera sombría » renvoie, indubitablement, à l'Arbre de la Connaissance, précisément un figuier (comme le spécifie Borges dans son essai *Qué es el budismo*), sous lequel le futur Bouddha (qui s'appelait, alors, Siddharta ou Gautama) eut la Révélation, l'Illumination. Ainsi cette référence au figuier conforte-t-elle la suggestion du troisième mode d'interpréter l'Eternel Retour, et particulièrement la conception brahmanique du temps.

Le thème de l'Eternel Retour réside avec insistance dans le dernier *cuarteto* :

v. 33 Vuelve la noche cóncava que descifró Anaxágoras ; Sur ma chair vient ta nuit concave, Anaxagore ;
v. 34 vuelve a mi carne humana la eternidad constante Et l'éternel me chante, approche ou souvenir,
v. 35 y el recuerdo ¿ el proyecto ? de un poema incansante : Un poème d'hier, un poème à venir :
v. 36 « Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras... » « Tes disciples ardues le savaient, Pythagore... »

L'expression « la noche cóncava » est une allusion au mouvement cyclique des astres, conception défendue par Anaxagore¹, comme l'indique Jean Pierre Bernés dans ses

¹ Anaxagore : « en gr. *Anaksagoras*, philosophe grec (Clazomènes 500 av. J.-C. - Lampsaque 428). Il ouvrit à Athènes une école de philosophie et compta au nombre de ses disciples Périclès, Euripide, Archélaos et, peut-être, Socrate. Il composa un traité, *Sur la nature*, dont il reste des fragments. Anaxagore définit la matière comme constituée d'un nombre infini d'éléments infiniment divisibles, les homoioméries (gr. *homoimeriai*), « germes des choses », dont le mélange donne naissance aux divers corps. « Tout est dans tout », disait-il. Au-dessus de la matière, il place l'*intelligence (noûs)*, qu'il représente comme la matière la plus légère et la plus subtile, douée de force motrice et de connaissance ; elle ordonne les révolutions des astres, la circulation universelle, le monde. « Au commencement était le chaos, écrit Anaxagore, puis vint l'intelligence, qui mit tout en ordre. » Mais il ne fait intervenir le *noûs* qu'en l'absence de causes mécaniques. Il peut donc être rangé parmi les philosophes matérialistes mécanistes. On lui attribue certaines découvertes. Supposons que la lumière de la Lune est empruntée au Soleil, il en déduit une explication des éclipses solaires et lunaires. Pratiquant la dissection des animaux, il a étudié l'anatomie cérébrale et découvert que les poissons respirent par leurs branchies. Accusé d'athéisme et condamné à mort, il dut s'enfuir d'Athènes. Socrate fait allusion à son enseignement dans le *Phédon* de Platon. »

(in Encyclopédie *Grand Larousse Universel*, tome 1, Paris, Librairie Larousse, 1991, pour la présente édition, p. 446).

annotations : « “la nuit concave” renvoie bien à une des conceptions d’Anaxagore, rapportée par Diogène Laërce (*Vies*, II, 9) : “Au commencement, le mouvement des étoiles ressemblait à la rotation d’une coupole [...]” »¹. L’anaphore du verbe « volver » renforce l’impression d’Eternel Retour, d’« eternidad constante » que ressent la voix poétique jusque dans sa propre chair, et elle ravive quelque chose du Passé (« el recuerdo ») ou à venir (« el proyecto ») : « **un** poema incesante ». L’article indéfini crée un effet de suspense quant à la nature du poème, et c’est dans le dernier vers que l’on découvre de façon circulaire et spéculaire le premier vers du poème que l’on est en train de finir de lire, soit « La noche cíclica ». Il s’agit là d’un retour à l’identique qui réalise la théorie pythagoricienne dans l’acte même de l’énonciation de la voix poétique. Ainsi constate-t-on un effet de mise en abyme du poème, qui revêt la particularité, par “auto-citation” (ajout de guillemets), de pouvoir s’auto-reproduire perpétuellement, — tel le Phénix —, comme le suggère l’adjectif « incesante », ce que confirme la présence de points de suspension. Cette révélation finale de la capacité de régénération de ce poème corrobore et confirme l’hypothèse précédemment émise quant au perpétuel renouvellement, et plus précisément auto-engendrement de la création littéraire, comme le suggère la phrase-clef des vers 10 et 11 : « La mano que esto escribe renacerá del mismo / vientre. ». Dans « La noche cíclica » Marcel Le Goff perçoit un « poème qui se donne comme la répétition virtuelle de lui-même »², pouvant donc être défini comme « autographe » à la fois dans le premier sens de surgissement d’un auto-engendrement et de la seconde acception de “reproduction” du texte à l’intérieur même du texte³.

¹ J. L. Borges, *Œuvres complètes*, Tome II, *Op. Cit.*, p. 1196.

² M. Le Goff, *Jorge Luis Borges au miroir du récit. Fragments d’auto-(bio)-graphie*, Paris, L’Harmattan, 2011, p. 31.

³ Dans son ouvrage Marcel Le Goff s’attache à étudier la notion d’“auto-graphie”. Il en énumère trois sens :

Dans un premier sens, en mettant l’accent sur l’élément *auto*, c’est la force d’un surgissement ou d’un engendrement qui est envisagée ; auto-engendrée, autonome, le récit *auto-graphie* serait, en théorie, le récit qui trouverait en lui-même ses propres ressources, son propre référent (le point qu’on appelle « Aleph » donne une idée de cet auto-engendrement [...])

Dans un second sens, en mettant l’accent sur le suffixe *graphie*, nous entendons ce mot au sens de *reproduction d’une écriture à l’intérieur même du texte où cette écriture est produite, sous une forme qui n’est décelable qu’une fois que la lecture du texte est achevée*. Elle est donc à distinguer de la simple réécriture, n’étant pas transtextuelle comme cette dernière ; il y a en effet dans la réécriture *auto-graphique* immédiateté entre hypertexte et hypotexte [...]

Davantage que la réécriture, c’est la relecture qui fera apparaître le texte comme *auto-graphie*, ou plutôt nous dirons qu’un texte *auto-graphique* propose immédiatement au lecteur sa relecture. La notion d’auto-graphie nous semble alors pouvoir être reliée à une théorie de la lecture ou à une pratique de la lecture. On peut en conséquence proposer un troisième sens au mot *auto-graphie* ou du moins marquer sur l’itinéraire que cette notion implique une nouvelle étape, complémentaire des deux premières. Ce sens n’est plus apprécié à partir de la *production* du texte mais à partir de sa réception. L’*auto-graphie* serait ici *la re-production d’une aventure textuelle dans l’acte de la lecture, par conséquent hors du texte même dans lequel cette aventure aura été produite, mais dépendant*

Dans un esprit analogue en ce qui concerne l’Eternel Retour, rejaillit une circularité du poème « En Islandia el alba », non plus entre le premier et le dernier vers (comme dans le poème « La noche cíclica »), mais, ici, entre le titre et le dernier vers, et sous forme de chiasme à la fois lexical et grammatical (Complément circonstanciel de lieu – Groupe nominal / Groupe nominal – Complément circonstanciel de lieu) :

<u>En Islandia el alba</u> CCL GN	En Islande l’aube
[...]	[...]
Es <u>el alba en Islandia</u> . ¹ / GN CCL	C’est l’aube en Islande.

La voix poétique souligne l’antériorité de l’aube islandaise, c’est-à-dire métaphoriquement l’existence antérieure des Vikings, par rapport à la naissance du Christ : « Ésta es el alba. / Es anterior a sus mitologías y al Cristo Blanco. »². L’idée d’Eternel Retour de l’aube d’Islande, suggérée par le chiasme observé précédemment, se trouve corroborée, au niveau formel, par le retour de la même phrase :

Vers 3 ” 4	Engendrará los lobos y la serpiente que también es el mar.	Le Futur
Vers 5	El tiempo no la roza.	Atemporalité, Eternité
Vers 6 ” 7	Engendró los lobos y la serpiente que también es el mar	Le Passé

On peut remarquer un glissement temporel dans la répétition de la phrase des vers 3 et 4 aux vers 6 et 7, ce qui signifie que ce qui se produit dans l’avenir n’est qu’une répétition cyclique, ici à l’identique, de ce qui a déjà eu lieu dans le Passé. Cette répétition de l’aube islandaise se déroule sur un axe atemporel, éternel, comme le suggère le vers 5, axe de symétrie entre les deux fragments spéculaires (vv. 3-4 / vv. 6-7).

entièrement de lui. Le lecteur se montrera plus ou moins capable de saisir l’intention *auto-graphique* qui était présente, consciemment, dans l’acte d’écriture – ou plus ou moins enclin à accepter la connivence avec le scripteur. » (M. Le Goff, *Jorge Luis Borges au miroir du récit. Fragments d’auto-(bio)-graphie*, *Op. Cit.*, pp. 16 et 18 ; en italique dans le texte).

¹ J. L. Borges, « En Islandia el alba », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 133.

² *Ibid.*, vers 1 et 2, p. 133.

Cette pensée de l'Éternel Retour va, de toute évidence, à l'encontre de la conception d'un temps linéaire et irréversible, qui commence à la Création, défendue par les théologiens du christianisme. En ce sens, elle consacre la réflexion de Mircea Eliade : « [...] une régénération périodique du temps présuppose, sous une forme plus ou moins explicite, et en particulier dans les civilisations historiques, une Création nouvelle, c'est-à-dire une répétition de l'acte cosmogonique. Et cette conception d'une création périodique, c'est-à-dire de la régénération cyclique du temps, pose le problème de l'abolition de l'"histoire" [...]. »¹.

La référence au serpent, dont le symbolisme est complexe et ambigu, n'est pas anodine : elle contribue à intensifier l'idée de circularité, eu égard au fait que le serpent a tendance à s'enrouler sur lui-même et recouvre, ici encore, l'étendue de la mer. Force est de constater l'écho qui se produit (« la serpiente que también **es el mar** ») avec la strophe "ETERNIDADES" du poème « Quince monedas » où le serpent symbolise pareillement l'Éternel Retour : « La serpiente que ciñe el mar y es el mar »².

Le poème « Milonga de dos hermanos » laisse transparaître la conception, sous son aspect tragique, de l'Éternel Retour : il s'agit du redoublement de la mort d'un *cuchillero*, non pas à l'identique puisque les circonstances de sa mort changent (*cuchillero* tué par une balle, puis décapité sous un train), mais néanmoins de façon similaire, étant donné la répétition du même phénomène d'assassinat fratricide. Ce fait véridique raconté par la voix poétique reflète, selon elle, par prisme biblique interposé, un autre crime fratricide. La *redondilla* qui clôt le poème fait allusion au meurtre d'Abel par Caïn, jaloux de constater que l'Éternel préférerait l'offrande de son frère à la sienne :

v. 36	Así de manera fiel	Ainsi j'ai très fidèlement
v. 37	conté la historia hasta el fin ;	Conté l'histoire jusqu'au bout.
v. 38	es la historia de Caïn	C'est bien l'histoire de Caïn
v. 39	que sigue matando a Abel. ³	Qui sans fin tue son frère Abel.

La voix poétique met l'accent sur l'aspect prolongé, continu, du meurtre perpétré par Caïn, comme le suggère l'auxiliaire « seguir », suivi du verbe « matar » au gérondif : se produit un phénomène d'écho au premier meurtre du *cuchillero*, qui va se répercuter dans le deuxième homicide. Or, il est à remarquer une déformation du mythe biblique car dans l'histoire originelle Caïn tue une seule fois (et non pas perpétuellement) Abel et, en revanche, il est condamné ensuite à une faim et à une errance éternelles : « L'Éternel dit à Caïn : “ [...] Quand tu cultiveras le sol, il ne te donnera plus toutes ses ressources. Tu seras

¹ M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Op. Cit., p. 67.

² J. L. Borges, « Quince monedas », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 124.

³ J. L. Borges, « Milonga de dos hermanos », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., pp. 88-89.

errant et vagabond sur la terre.” »¹. Ainsi peut-on percevoir l’art poétique borgésien, consistant à subvertir tout en finesse le mythe biblique, afin de l’inscrire sous le signe de l’Éternel Retour, notion que n’admettent pas les théologiens.

Le dernier poème « Las causas » du recueil *Antología poética 1923-1977* porte trace de l’idée d’un éternel recommencement :

v. 14 El infinito lienzo de Penélope.
v. 15 El tiempo circular de los estoicos.²

La toile infinie de Pénélope.
Le temps circulaire des stoïciens.

Le vers 14 sous-tend la ruse que mit en œuvre la femme d’Ulysse, Pénélope, symbole de fidélité conjugale, durant les vingt années d’absence de son mari, afin de déjouer les demandes en mariage de prétendants : elle remettait sa réponse au jour où elle aurait achevé la toile qu’elle était en train de tisser. Or, chaque nuit, elle détissait le travail de la veille, ce qui lui permit de continuer le tissage indéfiniment, jusqu’au retour d’Ulysse. Ainsi dans la stratégie de Pénélope, tissage et détissage, allaient de pair. Or, il est significatif de souligner à cet égard que les verbes « tejer » et « destejer », dans leurs occurrences du recueil *Antología poética 1923-1977*, se font souvent pendant. Dans le poème « Límites », le caractère illusoire de la vie³ se caractérise par l’antithèse « destejen y tejen » : « [...] las sombras, los sueños y las formas / que **destejen y tejen** esta vida »⁴. Le dédale inextricable du labyrinthe s’apparente à un écheveau infernal de fils, dans le poème « El laberinto » : « [...] las largas soledades / que **tejen y destejen** este Hades »⁵. La voix du poème « Browning resuelve ser poeta » imagine que son destin sera rythmé de transmutations identitaires successives : « Máscaras, agonías, resurrecciones, / **destejerán y tejerán** mi suerte »⁶.

La voix poétique du poème « Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín », moyennant l’espace de blancs typographiques, met en relief une phrase d’une importance cruciale, dans laquelle elle suggère la primauté du moment-clef de notre vie sur le caractère tragique que sous-tend l’écoulement inexorable du temps :

¹ « Genèse », in *La Bible*, Genève, Société Biblique de Genève, 2007, pour la présente édition, p. 5.

² J. L. Borges, « Las causas », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 147.

³ Notons que dans « Límites » le caractère illusoire de l’être et sa dimension tragique se trouvent accentués par un effet d’inversion temporelle où le futur qu’emploie la voix poétique renvoie à une époque passée où son interlocuteur n’existe plus.

⁴ J. L. Borges, « Límites », vers 7 et 8, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 57. (C’est nous qui surlignons.)

⁵ J. L. Borges, « El laberinto », vers 14 et 15, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 96. (C’est nous qui surlignons.)

⁶ J. L. Borges, « Browning resuelve ser poeta », vers 34 et 35, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 119. (C’est nous qui surlignons.)

v. 11 Qué importa el tiempo sucesivo si en él
v. 12 hubo **una plenitud, un éxtasis**, una tarde.¹

Qu'importe le temps successif si en lui
il y eut une plénitude, une extase, et un soir.

La portée générale de ces deux vers se doit d'être signalée. Dans le cas précis de l'arrière-grand-père maternel de Borges, le colonel Suárez, l'événement déterminant de sa vie fut son commandement de la charge de la bataille de Junín², sous les ordres du général Bolívar : « [...] y Bolívar pronunciando palabras sin duda históricas »³. Le colonel Suárez connut « su hora alta, a caballo » (v. 8), son moment extatique de « plénitude » (v. 12). L'oxymore « **el instante infinito** » (v. 17) ouvre sur l'éternité de l'instant, sur le fait que le colonel peut se remémorer, revivre continuellement ce fait d'armes victorieux. Il perpétue l'Eternel Retour de ce Même fait, mais sous une forme Autre, sans avoir besoin à présent de l'accompagnement pompeux et retentissant d'une armée, comme le laisse entendre la révélation de la fin du poème : « **La batalla es eterna** y puede prescindir de la pompa / de visibles ejércitos con clarines ; »⁴.

➤ L'inconcevable mort

La mort apparaît comme quelque chose de difficilement concevable, pour ne pas dire, impensable, une notion abstraite. La toute première incrédulité quant à la mort qu'éprouva Borges remonte à son enfance, et plus précisément, au décès de son grand-père maternel, Isidoro de Acevedo Laprida, décès qu'on lui annonça par la métaphore du voyage. Ce dernier avait combattu, dans sa jeunesse, durant la guerre civile, contre Rosas qui gouvernait alors l'Argentine. Borges lui rend hommage dans un poème où il imagine

¹ J. L. Borges, « Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 52. (C'est nous qui surlignons.)

² La bataille de Junín : « Cette bataille eut lieu le 6 août 1824 dans la Pampa de Junín, et elle vit la victoire de la cavalerie commandée par Simón Bolívar sur celle du général Canterac. Le vice-roi du Pérou, La Serna, semblait pourtant en position favorable en 1823. En effet, Canterac s'était emparé de Lima et Torre Tagle avait rejoint le camp royaliste. Cependant, Bolívar profita de l'insurrection du général Olañeta dans le Haut Pérou, et aidé par les troupes de Sucre, il franchit la cordillère le 2 août. [...] » (in *Dictionnaire culturel. Amérique latine*, par Jean-Paul Duviols, Paris, Ellipses, 2000, p. 204). « [...] le 6 août 1824 à Junín (Pérou) : alors que Bolívar était virtuellement battu par le général espagnol Canterac, le colonel Suárez, prenant la place du général argentin Necochea criblé de quatorze blessures, lançait dans une charge furieuse les Hussards, les Grenadiers à cheval et les Colombiens, transformant ainsi la déroute en victoire. » (in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne, Op. Cit.*, p. 78).

³ J. L. Borges, « Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín », vers 28, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 53.

⁴ *Ibid.*, vers 35 et 36, p. 53. (C'est nous qui surlignons.)

son grand-père, tenaillé par les affres de la mort, se prenant à rêver qu'il était à la tête d'une très grande armée et ordonnait un assaut final héroïque. La fin du poème révèle l'incrédulité de Georgie :

- v. 44 Así, en el dormitorio que miraba al jardín,
v. 45 murió en un sueño por la patria.
- v. 46 En metáfora de viaje me dijeron su muerte ; no la creí.
v. 47 Yo era chico, yo no sabía entonces de muerte, yo era inmortal ;
v. 48 yo lo busqué por muchos días por los cuartos sin luz.¹

Lorsqu'il fut en proie aux transes mortelles, Borges, lui-même, ressentit cette incrédulité qui prit, alors, la forme d'une soudaine rébellion, ainsi que le rapporte Manuel Vicent : « A los 80 años estaba aburrido de ser Borges y deseaba conocer la sombra del misterio mayor de los hombres. Pero en el último momento levantaba una leve protesta. ¿ Por qué voy a morirme si nunca lo he hecho antes ? Era como si le dijeran que iba a ser buzo o domador. Al final creía que la muerte no le era permitida. »².

Il se dégage l'idée que l'on ne peut que suggérer la mort. Par exemple, considérons l'emploi du terme « alusión » dans le titre du poème dédié au grand-père de Borges : « Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74) ». Serge Champeau mentionne que l'allusion « est le seul mode de connaissance par lequel la mort est pensable »³. Le poète Borges recourt fréquemment à de nombreux euphémismes pour signifier la mort. A titre d'illustration, l'on peut relever dans le poème « El tango »⁴ les expressions euphémistiques suivantes, qui sous-tendent le décès des *cuchilleros* de jadis : « quienes ya no son » (v. 2), « aquellos que pasaron » (v. 9), « en la postrera / brasa » (vv. 13-14), « Aunque la daga hostil o esa otra daga, / el tiempo, los perdieron en el fango [...] » (vv. 33-34). Dans ce même poème, l'anaphore strophique de la tournure interrogative (Pronom « Dónde », suivi du verbe « estar » conjugué au futur hypothétique) dans les vers 1, 5 et 9 suggère avec insistance l'absence, la disparition des *cuchilleros*.

¹ J. L. Borges, « Isidoro Acevedo », recueil « Cuaderno San Martín » (1929), in *Obra poética, I (1923-1929)*, *Op. Cit.*, p. 104.

Traduction en français :

C'est ainsi que dans la chambre à coucher qui donnait sur le jardin
il mourut en rêve pour sa patrie.

On m'apprit sa mort par la métaphore d'un voyage ; je n'y crus pas.
J'étais enfant, je ne savais rien de la mort, j'étais immortel ;
je le cherchais de longs jours durant dans les chambres sans lumière.

² M. Vicent, « Jorge Luis Borges : la visión del ámbra », in *El País Babelia*, Madrid, 27 de junio de 2009.

³ S. Champeau, *Borges et la métaphysique*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 1990, p. 67.

⁴ J. L. Borges, « El tango », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 65.

Le fait que la mort soit difficilement concevable déclenche souvent un sentiment d'incrédulité, ce que met particulièrement en relief la poésie borgésienne. En effet, dans le poème « El general Quiroga va en coche al muere », le *caudillo* "fédéraliste" qui était surnommé « le tigre des plaines »¹ se montre tout à fait incrédule face à l'imminence de sa propre mort et, intrépide, décide de la braver. Le monologue intérieur du protagoniste (vers 12 à 19) s'avère tout à fait révélateur à cet égard :

- v. 12 Esa cordobesada bochinchera y ladina
v. 13 (meditaba Quiroga) ¿ qué ha de poder con mi alma ?
v. 14 Aquí estoy afianzado y metido en la vida
v. 15 como la estaca pampa bien metida en la pampa.
- v. 16 Yo, que he sobrevivido a millares de tardes
v. 17 y cuyo nombre pone retemblor en las lanzas,
v. 18 no he de soltar la vida por estos pedregales.
v. 19 ¿ Muere acaso el pampero, se mueren las espadas ?²

Ce monologue met notamment en relief l'identification comparative du général à l'immortelle pampa, ce qui laisse transparaître le sentiment d'invulnérabilité, d'invincibilité et d'immortalité qui l'anime. Dans la phrase des vers 14 et 15, est patent plus précisément un riche parallélisme, à la fois rythmique (rythme binaire), sonore (« **estoy** » / « **estaca** » ; « metido en la » / « metida en la »), sémantique (« afianzado » / « estaca », qui suggèrent la fixité, l'enracinement) et grammatical (substantifs « vida » / « pampa »).

v. 14 Aquí **estoy** **afianzado** // y **metido en la** **vida**
v. 15 como la **estaca** pampa // bien **metida en la** **pampa**.

¹ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, Op. Cit., p. 212.

² J. L. Borges, « El general Quiroga va en coche al muere », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., pp. 14-15.

Traduction en français :

Mais qu'ai-je à craindre ? Tapageuses vantardises,
complots de paysans ? pensait le général.
Me voici bien assis, bien fiché dans la vie
comme un pieu des pampas dans le sol des pampas.

Après vingt mille nuits, sera-ce la dernière ?
On voit à mon seul nom les lances frissonner.
Vais-je quitter la vie en roulant sur des pierres ?
Le grand vent des pampas meurt-il ? Ou les épées ?

Le général arbore avec une certaine emphase, ostentation, impétuosité, cette posture identificatoire à la pampa. La précision du « galerón **enfático, enorme** » (v. 5) préfigurait, pour sûr, cette attitude présomptueuse. Le sentiment d’omnipotence narcissique du général Quiroga croît dans la deuxième strophe du monologue, par la mise en relief emphatique du pronom « Yo » (v. 16), que l’on retrouve, d’ailleurs, au vers suivant dans le pronom relatif « **cuyo** ». Fort de ses nombreux exploits militaires de survie (« he sobrevivido a millares de tardes ») et de son nom qui inspire plus que de la peur, plus que « temblor » (augmentatif re- : néologisme « **retemblor** »), le général réitère une question rhétorique (qui fait écho à celle du vers 13, « ¿ qué ha de poder con mi alma ? »). Ce mode faussement interrogatif (adverbe antiphrastique « acaso ») poursuit, ici avec un parallélisme qui s’étend sur un seul vers et dans un présent gnomique, l’identification spéculaire amorcée dans la strophe précédente entre le militaire et la pampa (vv. 14-15) :

v. 19 ¿ Muere acaso el pampero, se mueren las espadas ?
 V GN // V GN

Notons qu’il s’agit ici d’un parallélisme syntaxique (verbe - Groupe nominal / Verbe – Groupe nominal), partiellement lexical (répétition du verbe « morir(se) »), avec le redoublement d’un subtil écho sonore entre « **pampero** » et « **espadas** ».

Mais, cette bravade téméraire est fatale au général, qui tombe dans un piège mortel. L’infatué Quiroga se fait tuer :

- v. 20 Pero al brillar el día sobre Barranca Yaco
- v. 21 hierros que no perdonan arreciaron sobre él ;
- v. 22 la muerte, que es de todos, arreó con el riojano
- v. 23 y una de puñaladas lo mentó a Juan Manuel.¹

L’expression « que es de todos » rappelle que la mort est le lot de tous les hommes, et rabaisse Quiroga, qui se croyait aveuglément être l’exception à la règle, au commun des mortels. En fait, le considérable champ lexico-sémantique de la mort qui, de plus, allait crescendo dès les trois premières strophes du poème, avant le monologue, laissait présager la mort inéluctable de Quiroga : « el campo **muerto** de hambre » (v. 3), « galerón [...] »

¹ Traduction en français :

Mais quand le jour brilla sur Barranca Yaco
la portière sauta sous d’infaillibles sabres
L’habituelle mort vous emporta notre homme :
les poignards lui donnaient le bonjour de Rosas.

funerario » (v. 5), « Cuatro tapaos con **pinta de muerte en la negrura** » (v. 6) (Ici les chevaux font comme office d'animal psychopompe qui accompagne Quiroga vers la mort), « Ir en coche a **la muerte** » (v. 9), « entrar en **la sombra** » (v. 10, euphémisme), « seis o siete **degollados** de escolta » (v. 11). En outre, la pampa est intrinsèquement mortifère, comme le laisse entendre son paysage inhospitalier et de désolation (vers 1 à 3). A vrai dire, se fait jour la même idée de la pampa mortifère dans le poème « Quince monedas » :

EL OESTE

El callejón final con su poniente.
Inauguración de la pampa.
Inauguración de la muerte.¹

L'OUEST

L'ultime impasse et son couchant
Inauguration de la pampa.
Inauguration de la mort.

Ainsi, en s'identifiant à l'éternelle et hostile pampa, Quiroga commet-il l'erreur de tomber dans un leurre, une illusion, qui le conduit inéluctablement à tomber mortellement dans le piège tendu par ses ennemis (telle la toile tissée par une araignée² pour capturer sa proie, « una araña », v. 3).

On peut remarquer que la force apparemment invincible du général, suggérée par la puissance de la vibrante multiple de « **retemb**lor » (v. 17), se trouve subitement amoindrie par la supériorité de ses ennemis, ce qui se traduit par le réseau sonore de multiples échos de la vibrante multiple, tissé dans la strophe annonçant la mort du général (« **Barr**anca », v. 20 ; « **hier**rros », « **ar**reciaron », v. 21 ; « **ar**reó », « **ri**ojano », v. 22). Notons l'absence de la vibrante /r/ dans le dernier vers de la strophe : « y una de puñaladas lo mentó a Juan Manuel » (v. 23). En fait, l'ellipse du nom de l'instigateur du guet-apens cache justement la vibrante absente : **R**osas³.

Il importe également de remarquer que la décadence de Quiroga se profile progressivement dans les charges sémantiques contextuelles de la préposition « sobre » :

¹ J. L. Borges, « Quince monedas », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 123.

² Comme l'observe Rémi Le Marc'hadour, les sens de réseau et de piège, véhiculés par le symbolisme de l'araignée, ainsi que la nouvelle borgésienne « Tema del traidor y del héroe » de *Ficciones*, ont inspiré à Bernardo Bertolucci son film *La Stratégie de l'araignée* (R. Le Marc'Hadour, in *Identité et individuation dans l'œuvre de Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, p. 544).

³ Juan Manuel de Rosas (1793-1877) : « Propriétaire terrien, populaire auprès des gauchos, représentant des caudillos locaux — chefs tout-puissants issus des guerres de l'Indépendance —, il incarnait le parti fédéraliste. Il exerça de 1835 à 1852 une dictature sanglante, appuyée à la fois sur un mouvement populiste et sur une force de répression parallèle (examen des bibliothèques, enlèvements, etc.). Il s'était de surcroît assigné une mission de restauration à l'échelle continentale. C'est ainsi qu'il avait rêvé de soumettre par la force, à partir de Buenos Aires, l'Entre-Ríos (alors non argentin), l'Uruguay, le Paraguay, le Brésil. Il fut vaincu par le parti unitaire et mourut en exil en Angleterre. », précise María Esther Vázquez dans *Borges. Images, dialogues et souvenirs* (*Op. Cit.*, pp. 21-22).

v. 16	Yo, que he <u>sobrevivido</u> a millares de tardes		Vie
[...]	+		
v. 20	Pero al brillar el día <u>sobre</u> Barranca Yaco		Vie / Mort (ambiguïté)
	- + + -		
v. 21	hierros que no perdonan arreciaron <u>sobre</u> él ;		Mort
	-		

La dernière strophe s’ouvre sur une accélération temporelle, soutenue par un rythme quaternaire, que ponctue la répétition de l’adverbe « Ya » : « Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma » (v. 24). Ce vers retrace ce qu’il advient au général, consécutivement à son assassinat. A peine a-t-il été mortellement poignardé (« Ya muerto ») qu’il se retrouve à nouveau sur ses jambes (« ya de pie »), ce qui confirme sa conjecture d’immortalité de l’âme émise dans le vers 13 (« ya inmortal »). Il demeure, à présent, dans un état spectral, invisible (« ya fantasma »). Dieu l’a relégué en Enfer (v. 25), peut-être afin de le punir de s’être pris orgueilleusement et aveuglément pour Lui, pour Dieu Tout-Puissant. Force est de constater, au passage, la négation implicite de l’idée du mystique Swedenborg quant au libre-arbitre de l’homme à pouvoir choisir le Paradis ou l’Enfer¹. Les deux derniers vers s’inscrivent dans une sorte de réversibilité plutôt inattendue : Quiroga, victime du tyran Juan Manuel de Rosas, se comporte à son tour en Enfer comme un tyran à l’égard des chevaux et des hommes qui l’escortaient. Ces derniers demeurent en piteux état (« rotas y desangradas ») et en souffrance (« ánimas en pena ») :

v. 26 y a sus órdenes iban, rotas y desangradas,
v. 27 las ánimas en pena de hombres y de caballos.²

Dans le sonnet « Una mañana de 1649 », le Roi Charles (Charles I^{er} d’Angleterre, d’Ecosse et d’Irlande) va, lui aussi, au-devant de la mort : « sabe que hoy va a la muerte [...] »³. Elle ne relève cependant, comme précédemment, d’un choix personnel, mais de l’obligation de monter à l’échafaud, devant laquelle le souverain ne peut se dérober. Lui aussi, il éprouve le même sentiment d’incrédulité et d’immortalité à l’approche de son exécution, supplice qui remue ô combien Schopenhauer : « [...] il n’est

¹ J. L. Borges, « Emanuel Swedenborg », in *Borges oral, Op. Cit.*, pp. 42-61.

² Traduction en français :

des hommes, des chevaux suivaient, loques exsangues,
spectres aux ordres du spectre de Quiroga.

³ J. L. Borges, « Una mañana de 1649 », vers 5, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 85.

pas de spectacle plus effroyable que celui d'une exécution »¹. Le Roi Charles feint toutefois l'indifférence, affiche une sérénité qui peut étonner : « No hay temor en su carne. Siempre ha sido, / a fuer de buen tahúr, indiferente. »². Mais cette attitude découle d'une conviction intime : le Roi a la certitude qu'il ne tombera pas dans l'oubli, cette mort de la mémoire peut-on dire, qui semble pire que la mort de sa propre chair (« [...] va a la muerte, no al olvido »)³. Nonobstant, l'oubli possède une vertu salutaire et vitale non négligeable, faute de quoi triompherait l'hypermnésie dont souffre Funes, un personnage de *Ficciones*. C'est probablement pour semblable raison que la voix poétique de « Otro poema de los dones » inclut l'oubli dans son énumération de dons : « [...] el olvido, que anula o modifica el pasado »⁴. Le Roi Charles I^{er} croit en son immortalité, qui se traduira par la trace que laissera son statut social dans la mémoire collective ; peu lui chaut le verdict tragique qu'a rendu la justice temporelle, compte tenu que la vraie, l'infaillible justice, est à ses yeux celle de Dieu :

v. 12 No lo infama el patíbulo. Los jueces
v. 13 no son el Juez. Saluda levemente
v. 14 y sonrío. Lo ha hecho tantas veces.

[...] Mais les juges ne sont pas
Le Juge. Rien n'infame son supplice.
Saluant d'un vague geste courtois,
Charles sourit. Il l'a fait tant de fois.

Son salut qui accompagne son sourire peut être perçu comme un dernier adieu — pathétique — adressé à la foule, mais aussi comme un signe de courage (le fait de rester digne et inébranlable en toute circonstance, y compris devant l'imminence du trépas, répétant symboliquement son habituel salut enjoué), à moins que cette dernière gestuelle soit une ultime façon de narguer ses bourreaux, puisque seul compte pour lui la justice divine. En tout cas, on peut remarquer que cette attitude d'indifférence du Roi Charles n'est pas sans rappeler, dans un autre contexte, celle de Socrate, que Borges évoqua lors de l'un de ses cours dispensés à l'université de Belgrano⁵. Condamné à boire la ciguë, ce philosophe grec montra à ses amis que l'approche de sa propre mort ne l'affectait point. Refusant tout pathétisme, c'est avec sérénité qu'il continua de converser sur des sujets philosophiques, en compagnie de ses proches, venus lui rendre une dernière visite dans sa geôle.

¹ A. Schopenhauer, « Chap. XLI - De la mort et de ses rapports avec l'indestructibilité de notre être en soi », Supplément au Livre Quatrième du chap. 54, in *Le monde comme volonté et comme représentation*, Op. Cit., p. 1206.

² J. L. Borges, « Una mañana de 1649 », vers 8 et 9, in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 85.

³ *Ibid.*, vers 5, p. 85.

⁴ J. L. Borges, « Otro poema de los dones », vers 61, in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 83.

⁵ J. L. Borges, *Borges Oral*, Op. Cit., pp. 27-28.

Contrastant avec le Roi Charles ou encore avec le général Quiroga, le colonel Francisco Borges¹, évoqué dans le poème « Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74) », s'élance avec tristesse (« **Tristemente** / Francisco Borges va por la llanura. », adverbe mis en relief à la fin du vers, en contre-rejet), dans une traversée de la plaine, dont il sait qu'il n'en sortira pas indemne (« [...] hora / crepuscular en que buscó la muerte »²) : il s'agit d'un acte à la fois héroïque et suicidaire, comme le laisse entendre l'antithèse « amarga y vencedora » (v. 4). La blancheur du cheval, et surtout celle du poncho, préfigurent la mort inéluctable, si l'on pense à l'image du linceul qu'elle suggère, et ce, d'autant plus que cette avancée à cheval conduit le colonel, comme par un effet cinématographique, en direction de la mort : « Avanza por el campo la blancura / del caballo y del poncho. [...] »³. La phrase qui suit confirme la proximité de sa mort : « La paciente / muerte acecha en los rifles. »⁴. L'hypotypose⁵ produite par l'emploi du présent de narration, dans la peinture du vers 5 au 11, a pour effet de faire revivre le militaire, et plutôt que de continuer à mettre l'accent sur le caractère tragique de sa mort, la voix poétique préfère, ensuite, figer le héros dans une dimension épique atemporelle, dans l'éternité du combat, de cet acte de bravoure, d'abnégation. D'où le passage du présent de narration à un présent atemporel dans le vers 12 : « Está en lo cotidiano, en la batalla. ». La tournure verbale circulaire, au présent, du début et de la fin du poème (« Lo dejo en el caballo », v. 1 ; « Alto lo dejo en su épico universo », v. 13) vient fortifier la sensation d'atemporalité de l'éternel combat de Francisco Borges. De plus, l'ajout de l'adjectif « alto » crée un mouvement ascensionnel : comme si la lutte du colonel se poursuivait dans les hauteurs du ciel, assimilé à un univers épique, ce qui lui confère une dimension d'immortalité.

Dans le poème « La noche que en el Sur lo velaron », la voix poétique ne cache pas son sentiment d'incrédulité face à la mort de la personne qu'elle connaissait, comme le met en relief l'usage de l'adjectif « increíble ». Elle adopte une attitude sceptique, ainsi qu'en témoigne la tournure interrogative ; elle a néanmoins conscience que l'enveloppe

¹ Comme le précise Jorge Luis Borges, son grand-père, le colonel Francisco Borges, était surnommé « le Chef des trois frontières », « c'est-à-dire la frontière du Nord, la frontière de l'Ouest et la frontière du Sud de la Province de Buenos Aires » (*Jorge Luis Borges*, DVD 1, 1^{ère} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*).

² J. L. Borges, « Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74) », vers 1 et 2, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 32.

³ *Ibid.*, vers 5 et 6, p. 32.

⁴ *Ibid.*, vers 6 et 7, p. 32.

⁵ Figure de style par laquelle « L'affaire semble se dérouler et la chose se passer sous nos yeux » (*Rhétorique à Herennius*, citée par Perelman / Olbrechts-Tyteca, p. 226). Définition que reprend Catherine Fromilhague dans son ouvrage *Les figures de style* (Paris, Éd. Nathan, 1995, p. 107).

corporelle du défunt en décomposition ne s'apparente plus à la beauté illusoire de la composition florale qui embellit son tombeau :

- v. 33 ¿ Y el muerto, el increíble ?
v. 34 Su realidad está bajo las flores diferentes de él¹

Egalement sur un mode interrogatif, la voix poétique du poème « Cuarteta » se prend à douter de sa mort à venir, et ce, en dépit de la survenance passée de décès. Elle nous livre une révélation intime quant à sa difficulté à concevoir sa propre disparition :

Murieron otros, pero ello aconteció en el pasado,
que es la estación (nadie lo ignora) más propicia a la muerte.
¿ Es posible que yo, súbdito de Yaqub Almansur,
muera como tuvieron que morir las rosas y Aristóteles ?²

Cette voix poétique provient d'un sujet du puissant chef politique et militaire musulman, Yaqoub Al-Mansour (qui régna sur le califat omeyyade, de 978 jusqu'à sa mort), mais ce pouvoir n'aura point de prise sur la mort, qui est un adversaire invincible, ce que conçoit mal le « je » du discours poétique, incrédule.

Le fait que l'on ne sache pas exactement ce qu'il advient de la totalité de l'être après la mort, s'il existe vraiment un au-delà, conduit Borges, poète, non seulement à éprouver de l'incrédulité comme nous venons de l'observer, mais cela confère aussi à cet événement funeste et à la possible existence d'un autre monde un aspect énigmatique. Ce caractère mystérieux transparait dans la poésie borgésienne.

Ainsi la voix poétique du poème intitulé « Otro poema de los dones » inclut-elle dans sa longue énumération de dons, le « sueño » (soit le sommeil ou le rêve) et la mort, dont elle dégage métaphoriquement l'aspect à la fois précieux et secret : « [...] el sueño y la

¹ J. L. Borges, « La noche que en el Sur lo velaron », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 18.
Traduction en français :

Et le mort, l'incroyable ?
Sa réalité est là, sous les fleurs qui ne lui ressemblent pas ;

² J. L. Borges, « Cuarteta », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 45.
Traduction en français :

D'autres sont morts mais cela est arrivé dans le passé
Qui est (chacun le sait) la saison la plus propice à la mort.
Est-il possible que moi, sujet de Yaqoub al-Mansour,
Je meure comme durent mourir les roses et Aristote.

muerte, / esos dos tesoros ocultos »¹. Lors de son ultime entretien télévisé, Borges n'a-t-il point déclaré : « Yo creo que la muerte tiene un sabor especial. [...] Dormir es olvidarse. »² ?

Dans le poème « La noche que en el Sur lo velaron », l'on peut relever l'abîme énigmatique et paradoxale qui, pour la voix poétique, existe entre sa propre aperception du substantif « mort » fondée sur la vacuité caractérisée, voire l'évidement temporaire ou définitif, de ce dernier et son essence, sa substance, que le commun des mortels — dont la propre voix poétique — ne peut pénétrer :

- v. 1 Por el deceso de alguien
v. 2 —misterio cuyo vacante nombre poseo y cuya realidad no abarcamos—³

Notons au passage la valeur adversative de la conjonction de coordination « y » du deuxième vers, ce qui accroît le paradoxe évoqué.

Un peu plus loin, la voix poétique insiste, par l'anaphore du verbe « reunir », sur l'atmosphère étrange de la veillée mortuaire. Elle revêt un caractère hermétique car le mystère demeure entier autour du corps inanimé du défunt. Le rassemblement des personnes durant cette nuit de veille vise à guider, par des prières, l'âme du défunt dans son passage dans l'autre vie (« en la muerte », indique la voix poétique, ce qui accentue l'effet macabre de la finitude de l'être) :

- v. 28 [...] esta vigilia,
v. 29 reunida alrededor de lo que no se sabe : del muerto,
v. 30 reunida para acompañar y guardar su primera noche en la muerte.⁴

Le « je » du discours précise ensuite, par une comparaison hyperbolique avec Jésus, l'épuisement sacrificiel qu'occasionne le fait de devoir toujours porter un œil vigilant sur

¹ J. L. Borges, « Otro poema de los dones », vers 77 et 78, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 84.

² *Tiempo de Borges*, última entrevista televisiva a Jorge Luis Borges, realizada en los estudios de ATC por el periodista Raul Burzaco, in *Gente*, Buenos Aires, junio de 1985, (57'17).

³ J. L. Borges, « La noche que en el Sur lo velaron », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 17.

Traduction en français :

La mort de quelqu'un
—mystère dont je possède le nom vacant, dont nous ne saisissons pas la réalité—

⁴ Traduction en français :

[...] cette veille
réunie autour de ce que personne ne sait, du Mort,
réunie pour isoler ou pour garder sa première nuit dans la mort.

le corps du défunt, alors que le sommeil vous gagne et que vos yeux ont tendance à s'éteindre (hyperbole « mourir ») :

- v. 31 (El velorio gasta las caras ;
v. 32 los ojos se nos están muriendo en lo alto como Jesús.)¹

La voix poétique du poème « El reloj de arena » porte, elle aussi, un œil attentif, mais sur un objet : le sablier. Cet instrument de mesure éveille naturellement sa curiosité et exerce même un effet d'envoûtement, qui la fige dans la contemplation :

- | | | |
|-------|--|--|
| v. 21 | ¿ Quién no se ha demorado ante el severo | Qui ne s'est attardé devant cet instrument |
| v. 22 | y tétrico instrumento que acompaña | Sévère et mélancolique qui, disposé |
| v. 23 | en la diestra del dios a la guadaña | À la dextre d'un dieu, accompagne la faux |
| v. 24 | y cuyas líneas repitió Durero ? ² | Et dont Albrecht Dürer répéta les contours ? |

Notons la portée générale de ce *cuarteto* : la voix poétique recourt à une question rhétorique, à l'emploi d'un pronom indéfini à visée généralisante (« Quién » désigne ici tout un chacun) et à une litote (« no se ha demorado »), afin de suggérer que tout le monde a, un jour ou l'autre, rivé ses yeux sur un sablier. Le déversement des grains de sable, en tourbillon (« se arremolina »), nous renvoie le reflet énigmatique (renforcé de redoublements sonores « observar la arcana / arena ») et funeste de la finitude de l'écoulement de notre vie (comme l'attestent l'image allégorique de la Faux, « la guadaña », et l'allusion à la gravure de Dürer, « Le Chevalier, la Mort et le Diable »). Toutefois, cet écoulement exerce paradoxalement sur la voix poétique une fascination agréable (« un agrado »), rendue, au niveau acoustique, par des échos (« un agrado », « arcana », v. 29 ; « arena », « declina », v. 30 ; « se arremolina », v. 31 ; « una », « humana », v. 32) :

- | | | |
|-------|--|---|
| v. 29 | Hay un <u>agrado</u> en observ <u>ar</u> la <u>arcana</u> | Quel plaisir d'observer le sable impénétrable ; |
| v. 30 | <u>arena</u> que resbala y que declin <u>a</u> | Doucement il chancelle et son niveau décroît, |
| v. 31 | y, a punto de caer, se <u>arremolin<u>a</u></u> | Et, sur le point de choir, il tombe en tourbillon |
| v. 32 | con un <u>a</u> pris <u>a</u> que es del todo human <u>a</u> . | Avec une hâte qui paraît être humaine. |

¹ Traduction en français :

(La veille use les visages ;
nos yeux défaillent, hauts et blancs comme ceux de Jésus.)

² J. L. Borges, « El reloj de arena », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 22.

Dans le poème « El tango », la voix poétique, qui rend hommage aux *compadritos* décédés au cours de rixes, évoque, dans une attitude dubitative, l’au-delà comme une terre sombre, inconnue, incertaine :

v. 17	¿ Qué oscuros callejones o qué yermo	En quelle obscure rue, en quel désert
v. 18	del otro mundo habitará la dura	De l’autre monde, habitera l’ombre
v. 19	sombra de aquel que era una sombra oscura ,	Dure, de qui était une ombre obscure,
v. 20	Muraña , ese cuchillo de Palermo ? ¹	Muraña, ce couteau de Palermo ?

Dans ce *cuarteto*, le pronom interrogatif « Qué » ouvre la strophe en même temps qu’il ouvre sur un monde dont il est impossible de connaître le relief. Dans l’imaginaire de la voix poétique, il peut s’agir d’un tracé géométrique sombre et exigü (le tracé de ruelles obscures : « oscuros **callejones** », v. 17), qui rappelle d’ailleurs celui des rues étroites et poussiéreuses de certains quartiers de Buenos Aires (« polvorientos **callejones** / de tierra », vv. 6-7), ou bien d’un lieu désertique (« yermo », v. 17), qui n’est pas sans faire penser à la pampa. Dans les deux cas, l’aspect inhospitalier de pareil endroit est avéré. C’est l’enjambement du complément du nom « del otro mundo » au vers suivant qui nous dévoile qu’au vers 17 la voix poétique faisait allusion à l’au-delà.

La voix poétique s’interroge sur la nature du lieu qui a dû échoir à un *compadrito* disparu, d’où son recours à un futur ici hypothétique (« **habitará** »), qui acquiert une force sonore, de par l’accent porté sur la désinence, mais aussi de par l’écho syllabique final de l’adjectif « **dura** », en fin de vers. Cette sonorité en **-ra** résonne plus fortement encore dans le vers qui suit, par un effet de duplication (passage de deux sonorités en **-ra** du vers 18 à quatre dans le vers 19) : **sombra** / **era** / **sombra** / **oscura**. Notons, en outre, la similitude du rythme binaire et saphique des vers 18 et 19, avec une structure prosodique plus marquée dans le vers 19 :

v. 18	del otro <u>mu</u> ndo / <u>ha</u> bitará la <u>du</u> ra	
	4 8 10	
v. 19	<u>so</u> mbra de <u>a</u> quel / que era una <u>so</u> mbra <u>os</u> cura,	
	1 4 8 10	

Ces échos sonores en **-ra**, qui atteignent leur paroxysme au vers 19, se réduisent ensuite, dans le dernier vers du *cuarteto* à un seul écho, mais d’importance majeure, puisqu’il se trouve dans le nom dévoilé du *compadrito* : **Muraña**.

¹ J. L. Borges, « El tango », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 66. (C’est nous qui surlignons.)

A cet égard, il est significatif de constater que le poème est jalonné de cette sonorité (à vibrante simple ou parfois multiple) **-ra**, et qu'elle demeure prégnante dans les autres noms des *compadritos* évoqués : « **Corrales** » et « **Balvanera** » (v. 16) ; « **Iberra** » (v. 21). Cette particularité commune en **-(r)ra** met en relief, de façon phonique, la qualité que partagent ces hommes, le « **coraje** » (v. 8, v. 40), et leur disparition dans « la **postrera / brasa** » (vv. 13-14), que chante la « **ráfaga** » du tango (« **esa diablura** », v. 53), accompagnée d'un accord de « **guitarra** » (v. 38, v. 52).

Revenons au *cuarteto* des vers 17 à 20. Est à considérer toute la force suggestive du chiasme suivant, qui revêt l'originalité d'être à la fois syntaxique (adjectif – nom / nom – adjectif), phonique (ra – ra / ra – ra) et partiellement lexical (sombra / sombra) :

vv. 18-19	[...]	dura	/	<u>sombra</u>	[...]	<u>sombra</u>	oscura
		Adj		N		N	Adj
		↓		//		↓	
		l'au-delà				le monde réel	

Par ce chiasme, la voix poétique indique que le *compadrito* a conservé son aspect viril (comme le suggère l'adjectif « **dura** », dont le sème se trouve renforcé par la dureté de la vibrante /r/ dans les successifs échos sonores en **-ra**) et fantomatique d'ombre (substantif « **sombra** ») qu'il avait de son vivant (« **sombra oscura** »). L'adjectif « **oscura** » peut renvoyer à la coutume virile, sombre et funeste du duel au couteau que pratiquait le *compadrito*. Mais cet adjectif constitue, également, une possible allusion au « costume sombre ou noir »¹ que portait habituellement le *compadre*, comme le souligne Horacio Salas, dans son essai sur le tango, ou comme le mentionne la voix poétique du poème « 1891 »², qui rend hommage à un *compadre* (« **Ajustado el decente traje negro** », v. 2).

Dans le poème « **El tango** », le caractère illusoire du *compadrito* s'accroît par l'emploi du déictique « **aquel** » (« la **dura / sombra** de **aquel** »), ce qui crée un effet d'éloignement géographique et temporel, une distance lointaine par rapport au temps de l'énonciation de la voix poétique. Une fois le nom du *compadrito* révélé, la voix poétique emploie le déictique « **ese** » : « **Muraña, ese cuchillo de Palermo** ». Cet adjectif démonstratif, acquiert ici une valeur anaphorique, de reprise du nom, ce qui permet le rapprochement métonymique de Muraña à l'arme blanche qu'il avait coutume de manier dans un quartier précis de Buenos Aires.

¹ H. Salas, *Le tango*, essai traduit de l'espagnol par Annie Morvan, préface d'Ernesto Sabato, Arles, Actes Sud, 1989 (pour la traduction française), p. 82.

² J. L. Borges, « 1891 », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 116. (C'est nous qui surlignons.)

La pensée schopenhauerienne quant à la notion de mort ne saurait, en la circonstance, être éludée, qui assurément trouve des échos chez Borges. Le philosophe soutient la thèse nihiliste de la trajectoire vitale, laquelle est surgissement du néant puis retour à celui-ci : « [l'individu] reçoit la vie à titre de pur don, qui le fait sortir du néant, et pour lui la mort c'est la perte de ce don, c'est la rechute dans le néant »¹. Plus précisément, Schopenhauer considère que la vie est embrassée de deux événements, dont l'un, en l'occurrence la mort, fait en quelque sorte contrepoids à l'autre, la naissance : « Naissance et mort, deux accidents qui au même titre appartiennent à la vie ; elles se font équilibre ; elles sont mutuellement la condition l'une de l'autre, ou, si l'on préfère cette image, elles sont les pôles de ce phénomène, la vie, pris comme ensemble. »².

Lors de la démonstration où Schopenhauer énonce les traits distinctifs entre l'homme et l'animal, il importe de relever, tout particulièrement, le fait que, à la différence de l'animal qui est « Desconocedor feliz de la muerte »³, l'homme possède la « prescience de la mort »⁴, la conscience douloureuse de sa finitude, ce qu'il réaffirme dans les suppléments à *Le monde comme volonté et comme représentation* : « L'animal, à vrai dire, vit sans connaître la mort : par là l'individu du genre animal jouit immédiatement de toute l'immortalité de l'espèce, n'ayant conscience de soi que comme d'un être sans fin. Chez l'homme a paru, avec la raison, une connexion nécessaire, la certitude effrayante de la mort »⁵. Même si certains n'ont pas encore saisi que la mort se produit souvent par consommation progressive et inexorable de leur être, se fait jour l'idée que nous mourons un peu plus chaque jour qui passe :

L'animal n'a l'idée de la mort que dans la mort même ; l'homme marche chaque jour vers elle avec pleine conscience, et cette conscience répand sur la vie une teinte de mélancolique gravité, même chez celui qui n'a pas encore compris qu'elle est faite d'une succession d'anéantissements.⁶

Schopenhauer fait allusion à l'« horreur spéciale qu'elle inspire » à l'homme et s'interroge sur les raisons d'un tel effroi. Après l'avoir définie comme « la fin temporelle

¹ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 350.

² *Ibid.*, p. 351.

³ L'animal est « Desconocedor feliz de la muerte », souligne le narrateur bourgeois du récit « El proveedor de iniquidades Monk Eastman » (in *Historia universal de la infamia*, *Op. Cit.*, p. 60).

⁴ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 67.

⁵ A. Schopenhauer, « Chap. XLI- De la mort et de ses rapports avec l'indestructibilité de notre être en soi », Supplément au Livre Quatrième du chap. 54, in *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 1203.

⁶ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 67.

de toute réalité de l'ordre des phénomènes », il délivre la révélation que « Ce que nous redoutons dans la mort, ce n'est pas la douleur [...] ce qui dans la mort nous effraie, c'est qu'en somme elle est la disparition de l'individu [...] »¹.

Le point de vue de Borges à cet égard est divergent. Lui, souhaite à sa mort l'anéantissement de son être individuel², aspiration qui découle peut-être de celle de son père qui désirait une mort totale³ : « Tú quisiste morir enteramente, / la carne y la gran alma. [...] », indique la voix du sonnet « A mi padre »⁴. Ce qui est pour Borges le plus effroyable, ce n'est pas la mort elle-même, l'annihilation de notre être en tant qu'individu, mais précisément son aspect inéluctable, notre cheminement inexorable vers elle. En ce sens, l'on peut relever l'image du fer qu'il emploie fréquemment pour signifier la trajectoire déterminée et irréversible de notre vie : « Es de hierro tu destino / como tu juezes. », thème central du poème « Laberinto »⁵, ou encore « Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal ; es espantoso porque es irreversible y de hierro. »⁶.

Le poème « Ajedrez » reflète cette même idée d'inéluctabilité et d'irréversibilité de notre destin, par le biais de l'image du déplacement obligé des pièces :

v. 19	No saben que la mano señalada	Ils ne savent pas que la singulière main
v. 20	del jugador gobierna su destino,	Du joueur qui les tient gouverne leur destin,
v. 21	no saben que un rigor adamantino	Ils ne savent pas qu'une rigueur de diamant
v. 22	sujeta su albedrío y su jornada. ⁷	Asservit leur vouloir mais aussi leur parcours

¹ *Ibid.*, p. 360.

² Même s'il semble s'en étonner, Jorge Luis Borges a soutenu ne pas croire en l'au-delà et a dévoilé une aspiration analogue à celle de son père, c'est-à-dire le souhait d'une mort absolue : « Ce que je trouve un peu étonnant chez moi, ce qui m'étonne, c'est que je n'ai aucune croyance en l'autre vie. Moi, par exemple, j'ai peur d'être immortel. [...] Donc, j'ai l'espérance de mourir tout entier. » (*Jorge Luis Borges*, DVD 1, 2^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*).

³ J. L. Borges / N. J. Montenegro, *Diálogos*, Buenos Aires, Nemont Ediciones, 1983, p. 84 :

¿ Teme usted la muerte ?

No la temo, la espero. Espero ser aniquilado y después olvidado. Mi padre siempre dijo que quería morir cuerpo y alma ; comparto esa esperanza y esa impaciencia.

En los Salmos de la Escritura (90, 10) se lee que los días de nuestra edad son setenta años ; por eso Dante pudo escribir

Nel mezzo del cammin di nostra vita

para significar treinticinco. Ya me ha quedado muy atrás la cifra que aconseja David. Los hindúes creían que la edad normal es cien años. Para justificar ese parecer, Schopenhauer alega, que morir de una enfermedad no es menos accidental que morir ahogado o devorado por una fiera y que, sólo después de haber cumplido un siglo, el hombre cesa bruscamente, sin agonía.

⁴ J. L. Borges, « A mi padre », vers 1 et 2, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 131.

⁵ J. L. Borges, « Laberinto », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 97.

⁶ J. L. Borges, « Nueva refutación del tiempo », in *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 286.

⁷ J. L. Borges, « Ajedrez », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 25.

Notons que Schopenhauer admet, lui aussi, le caractère implacable du destin, mais il signale que ce dernier est engendré nécessairement par une série de causes. Le destin n'obéit donc pas à une force aveugle telle que le hasard : « [...] sans doute, tout est, on peut le dire, infailliblement déterminé à l'avance par le destin ; mais cette détermination a lieu par l'intermédiaire d'une chaîne de causes. »¹. Nous considérerons d'un peu plus près la loi de la Causalité dans le prochain chapitre.

Il importe de remarquer que la dialectique poétique borgésienne aime à osciller entre l'idée d'irréversibilité et de finitude de notre être, et, de façon antagonique, la négation de la mort que soutiennent des idées qui la contrecarrent : par exemple, le concept d'Eternel Retour (examiné dans le chapitre précédent), ou encore l'idée d'immortalité de l'âme, de transmigration de l'âme d'un corps dans un autre, deux concepts qui trouvent écho dans des passages poétiques de l'écrivain argentin que nous allons commenter ci-après. Auparavant, il n'est pas sans intérêt de constater que, selon Schopenhauer, la mort n'est « pas un absolu anéantissement »² : il reconnaît, bien volontiers, l'immortalité de notre âme. A l'appui de cette thèse, il cite la comparaison qu'établit Goethe entre notre âme et le soleil, comparaison que cet écrivain lui a, semble-t-il, empruntée. Il se dégage l'idée que ce n'est pas parce que le soleil cesse de rayonner à chaque coucher qu'il meurt pour autant : sa mort apparente n'est qu'illusoire. Il en va de même pour notre âme :

Dans les *Entretiens de Goethe avec Eckermann* (2^{ème} éd., I, 154), Goethe dit : « Notre âme est de nature indestructible : c'est une force qui se soutient d'une éternité à une éternité. Ainsi le soleil : il semble s'éteindre ; pure apparence, bonne pour nos yeux terrestres ; en réalité jamais il ne s'éteint, sans cesse il répand sa lumière. » — C'est Goethe qui me doit cette comparaison, non pas moi à lui. [...] ³

¹ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 383.

² *Ibid.*, p. 410.

³ *Ibid.*, p. 357.

Dans l'ouvrage précité, Schopenhauer déclare :

[...] quand l'homme redoute la mort, y voyant son anéantissement, c'est comme s'il s'imaginait que le soleil, au soir, dût s'écrier : « Malheur à moi ! je descends dans l'éternelle nuit » [...] l'individu meurt ; mais le soleil, lui, brille d'un éclat ininterrompu, dans un éternel midi. » (p. 357).

Ainsi, de façon spéculaire, cette image du soleil apparaît-elle dans la poésie borgésienne, comme, par exemple, dans la première strophe du poème « ¿ Dónde se habrán ido ? »¹ :

v. 1	¿ Según su costumbre, el sol	Par habitude le soleil
v. 2	brilla y muere, muere y brilla	Brille et se meurt, se meurt et brille.
v. 3	y en el patio, como ayer,	Dans le patio, tout comme hier
v. 4	hay una luna amarilla,	Une lune d'or jaune brille.

En ce début de poème, le chiasme parfait du vers 2 (syntaxique et lexical) suggère l'idée de cycles périodiques antagoniques à l'infini de régénération du soleil, ce qui le rend immortel :

v. 12 brilla y muere, muere y brilla
 V V / V V

Notons que la redditió² du verbe “brillar” renforce l'effet suggestif de ce chiasme. Cet éclat cyclique du soleil permet le scintillement (adj. « amarilla ») également périodique (« como ayer ») de l'astre lunaire.

De façon analogue, on retrouve l'idée d'immortalité de l'âme dans la pensée bouddhiste, en particulier par le biais de l'image de la flamme, qui ne cesse jamais d'exister :

Para nosotros, la extinción de una llama equivale a su aniquilamiento ; para los hindués, la llama existe antes de que la enciendan y perdura después de apagada. Encender un fuego es hacerlo visible ; apagarlo, es hacerlo desaparecer, no destruirlo. Lo mismo ocurre con la conciencia, según el Buddha : cuando habita el cuerpo la percibimos ; cuando muere el cuerpo desaparece, pero no cesa de existir.³

Schopenhauer évoque même la doctrine bouddhiste de la métempsycose, la qualifie de « mythe », et porte sur ce « mythe de la transmigration des âmes » un regard particulièrement positif. En effet, après en avoir rappelé le principe général⁴ et l'avoir

¹ J. L. Borges, « ¿ Dónde se habrán ido ? », recueil « Para las seis cuerdas » (1960), in *Obra poética*, 2 (1960-1972), *Op. Cit.*, p. 197.

² J. Molino / J. Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie*, Paris, PUF, 1982, p. 195 :

La redditió est un « mot répété à la fois au début et à la fin d'une unité ».
 | x . . . x |

³ J. L. Borges / A. Jurado, *Qué es el budismo*, *Op. Cit.*, pp. 74-75.

⁴ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 448 :

“C'est du mythe de la transmigration des âmes qu'il s'agit. Voici ce qu'il nous enseigne : « Toute souffrance que vous aurez infligée à d'autres êtres durant votre vie, vous devrez, dans une vie ultérieure, et en ce même monde, vous en purifier en la subissant à votre tour ; la loi est absolue ;

commenté, il lui reconnaît la qualité d'accéder à une vérité dont ne peut approcher que l'élite philosophique : « Jamais mythe ne s'est approché, jamais mythe ne s'approchera plus près de la vérité accessible à une petite élite, de la vérité philosophique, que n'a fait cette antique doctrine du plus noble et du plus vieux des peuples ; antique et toujours vivante [...]. »¹.

Dans son essai consacré au bouddhisme, Borges suggère que la doctrine du "Sankyam", où le bouddhisme puisa quelques-unes de ses sources, discerne un antagonisme entre « corps matériel » et « corps éthéré » et admet la transmigration des âmes : « El cuerpo material perece en cada encarnación con la muerte del hombre ; el cuerpo etéreo o sutil es imperecedero y acompaña al alma en el ciclo de las transmigraciones. »². Dès lors, on comprend mieux quand Borges affirme que la transmigration « assure l'immortalité sans exclure pour autant la mort corporelle »³.

Ainsi la mort ne serait-elle pas une fin, un anéantissement total, mais le simple passage d'un corps dans un autre : « El que habita los cuerpos deja los cuerpos ya gastados y pasa a cuerpos nuevos. »⁴. La citation de Plotin, par le biais de l'image des masques successifs du comédien que mentionne Borges, abonde en ce sens : « El actor que muere en la escena cambia de máscara y reaparece en otro papel, pero verdaderamente no ha muerto. Morir es cambiar de cuerpo como cambian de máscara los actores. »⁵.

Borges consacre tout un chapitre de son essai à la transmigration, où il précise en particulier que l'hindouisme, qui est l'un des ancêtres du bouddhisme, croit lui aussi en la transmigration des âmes, et ajoute que ce courant religieux n'est pas le seul à admettre ce fait qui pourrait paraître fantaisiste. A cette fin, il énumère et décrit plusieurs mouvements de pensée qui accréditent l'idée de transmigration. Force est d'admettre, par conséquent, le caractère universel de cette idée, qui existe depuis fort longtemps et a traversé les siècles et les continents : les Grecs la connaissaient (à travers la théorie de Pythagore, de la doctrine orphique, de la pensée d'Empédocle, de Platon, de Plotin). Les Romains n'étaient pas, non plus, sans ignorer l'idée de transmigration (grâce à la poésie des druides de Bretagne et de la Gaule). Les cabalistes hébreux donnèrent créance à cette idée, en essayant de la

n'eussiez-vous fait que mettre à mort un animal, il faudra qu'à un moment de l'infinie durée, vous soyez un animal tout pareil et que vous subissiez la même mort. » [...]"

¹ *Ibid.*, p. 449.

² J. L. Borges / A. Jurado, *Qué es el budismo*, Op. Cit., p. 32.

³ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, Op. Cit., p. 74.

⁴ J. L. Borges / A. Jurado, *Qué es el budismo*, Op. Cit., p. 41.

⁵ *Ibid.*, p. 41.

démontrer. Quant aux Hindous, ils ne perçoivent pas l'utilité de démontrer la métempsycose, car ils la considèrent comme une évidence, et même précisément, un axiome. On peut découvrir des exemples de transmigration dans l'ouvrage sacré intitulé *Libro de la Ley de Manu*¹.

Borges aborde aussi la question du *karma*, c'est-à-dire de la loi selon laquelle « chaque incarnation détermine la suivante ». Il y voit « una interpretación ética de la ley de causalidad »². A ce propos, il évoque le caractère impersonnel du *Karma* : ce dernier n'est pas régi par un juge divin qui distribuerait des récompenses ou des châtements aux hommes selon leurs actes ; ce sont les actes en eux-mêmes qui portent « le germe » d'une récompense ou d'un châtement. Selon le *karma*, toute souffrance, comme tout bonheur de l'homme, se trouvent donc justifiés par les actes de ses vies antérieures. Autrement dit, si un homme a, par exemple, commis un crime dans une vie antérieure, il devra expier cette faute dans ses vies à venir.

Par ailleurs, Borges souligne que, dans la pensée bouddhiste, les idées de transmigration et de *karma* sont inséparables. Il explique qu'un occidental a une perception claire du concept de transmigration. En revanche, celui du *karma* lui paraît moins compréhensible et arbitraire. A son avis, ce manque de clarté du *karma* découle d'une opposition fondamentale entre la pensée grecque et celle des bouddhistes : les Grecs et les bouddhistes admettent tous deux le concept de transmigration, mais les premiers reconnaissent la conservation de l'individualité de l'âme (ce qui est logique pour un occidental), alors que les seconds nient l'existence d'un « Moi » (ce qui est plus difficilement concevable pour un occidental). La pensée bouddhiste recourt, alors, au concept du *karma* (également appelé « *cuerpo kármico* ») pour justifier cette négation.

Borges ne cache pas sa perplexité sur ce concept de *karma*, et pointe son manque de clarté comme l'une des failles du bouddhisme : « Esta inconcebible estructura, el *karma*, es acaso uno de los puntos débiles del budismo. »³.

Dans la poésie borgésienne, les idées d'immortalité de l'âme et de métempsycose se font jour sous diverses formes. Par exemple, la voix poétique de « Otro poema de los dones » évoque : « [...] el idioma que, **hace siglos**, hablé en Nortumbria »⁴. Le complément

¹ *Ibid.*, pp. 51-52.

² *Ibid.*, p. 57.

³ *Ibid.*, p. 60 (en italique dans le texte).

⁴ J. L. Borges, « Otro poema de los dones », vers 38, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 82. (C'est nous qui surlignons.)

circonstanciel de lieu « hace siglos » suggère une traversée de plusieurs siècles dans le temps et transmet la sensation d’immortalité du « je » du discours poétique.

Dans le poème « Israel », constitué d’une seule phrase énumérative qui s’étend sur vingt-quatre vers, la doctrine de la transmigration de l’âme d’un corps dans un autre est sous-jacente, à la lumière du vers 21 : « un hombre que se obstina en ser inmortal ». En effet, ce vers peut nous induire à comprendre le poème, et plus précisément, le passage d’un homme à un autre, vers à vers au fil de la longue énumération, comme le passage spirituel de l’âme d’un corps particulier dans un autre. L’article indéfini « un » prend, en pareil cas, une valeur de singularité. Remarquons que l’on peut saisir ce poème d’un point de vue panthéiste : l’énumération, rythmée par la répétition en début de vers du groupe nominal « un hombre », suivi à chaque fois d’une caractérisation souvent indiquant la souffrance (répétition du verbe « condenar »), condenserait le vécu de la persécution du peuple juif. L’article « un » serait alors représentatif de tous les Juifs, aurait une valeur globalisante : « un hombre que a pesar de los hombres / es Spinoza y el Baal Shem y los cabalistas ». Notons que l’article « el » du syntagme « el judío » renforce la visée de généralisation et l’effet panthéiste du « Un » qui englobe de multiples êtres :

v. 17	un hombre condenado a ser el escarnio,	un homme condamné à être la risée,
v. 18	la abominación, el judío,	l’abomination, le juif,
v. 19	un hombre lapidado, incendiado	un homme lapidé, incendié
v. 20	y ahogado en cámaras letales,	et étouffé dans des chambres létales,
v. 21	un hombre que se obstina en ser inmortal	un homme qui s’obstine à être immortel
v. 22	y que ahora ha vuelto a su batalla,	et qui retrouve à présent sa bataille,
v. 23	a la violenta luz de la victoria,	la violente lumière de sa victoire,
v. 24	hermoso como un león al mediodía. ¹	aussi beau qu’un lion à l’heure de midi.

Dans les trois derniers vers, la voix poétique opère comme un retournement de situation, une réécriture de l’Histoire, dans un cycle temporel nouveau (comme le suggère l’adverbe « ahora » qui contraste avec l’enchaînement des participes passés « lapidado », « incendiado », « ahogado »), où l’homme, qui a enduré les pires atrocités, retourne dans la lutte, mais en sort cette fois victorieux, sous les projecteurs puissants de la gloire (v. 23), avec une majesté splendide (comme le met en relief la force de la comparaison hyperbolique au lion, v. 24).

¹ J. L. Borges, « Israel », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 100.

Dans le sonnet « La lluvia », la négation de la mort transparait, par une perception sonore naturelle, transmise par la pluie. En effet, nous assistons au retour de la voix du père du « je » poétique, à travers l'écoute du crépitement de la pluie :

v. 12	patio que ya no existe. La mojada	Patio qui n'existe plus aujourd'hui. Le soir
v. 13	tarde me trae la voz, la voz deseada,	Mouillé me ramène la voix, la voix désirée
v. 14	de mi padre que vuelve y que no ha muerto. ¹	De mon père, qui revient et qui n'est pas mort.

Dans ce deuxième tercet, la précision « patio que ya no existe » laisse entendre l'absence du père sur le plan de la réalité. Le non-être du patio peut faire éprouver le sentiment d'inexistence de « la voz deseada », évoquée au vers suivant. En ce sens, l'insistance finale « que no ha muerto » peut revêtir une valeur antiphastique et donc corroborer l'idée de décès du père. Mais le retour du père s'amorce sur le plan de l'imagination et sur celui rhétorique, par le retour successif du substantif « voz » et du phonème occlusif sonore labial /b/ dans le vers 13 (« la voz, la voz »). L'effet produit par cet anadiplose se trouve renforcé par le sème du retour, contenu dans le verbe « volver » (« vuelve »), ainsi que le retour du redoublement phonématique de l'occlusive labiale /b/ :

« la voz, la voz » (v. 13) → « vuelve » (v. 14)

L'ultime précision « y que no ha muerto » vient ainsi couronner l'idée que le père revient du ciel mais qu'il n'était pas mort pour autant. La voix poétique est animée du sentiment que son père revit, dans le sens où ce dernier parvient à se faire entendre à nouveau par le son de la pluie, comme s'il s'était transmué en ce corps liquide. La perception de l'un des quatre éléments est dans ce poème le moyen imaginaire — et imaginé — par le poète Borges pour renvoyer implicitement à l'idée d'un Eternel Retour sous une forme autre, d'un temps cyclique (« vuelve »), propice ici à la métempsyose : l'eau est l'élément dont le phénomène sonore permet la réincarnation du père disparu.

Dans le poème « El tango », c'est une perception sonore musicale, le tango, accompagné de paroles, qui fait jaillir une reviviscence symbolique des *cuchilleros* disparus. L'aspect métaphorique du début du couplet suivant, ponctué d'échos, nous fait entendre que le feu du tango (« otra brasa ») ravive les cendres de la rose, de la fine fleur des *cuchilleros* disparus dans des rixes (« otra candente rosa / de la ceniza ») :

¹ J. L. Borges, « La lluvia », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 26.

v. 29	Hay otra brasa, otra candente rosa	Une autre braise, une rose de feu,
v. 30	de la ceniza que los guarda enteros ;	De la cendre les garde tout entiers.
v. 31	ahí están los soberbios cuchilleros	Ils sont là, les <i>cuchilleros</i> altiers,
v. 32	y el peso de la daga silenciosa. ¹	Sous le poids de leur dague silencieuse.

Dans le couplet suivant, à peine la mort des *cuchilleros* apparaît-elle, pour la première fois de façon explicite (et non plus euphémistique) au vers 36 (dérivation « muerte » / « muertos »), qu'elle se retrouve immédiatement niée, par la musique du tango, qui immortalise les *compadritos* :

v. 33	Aunque la daga hostil o esa otra daga,	Bien que la dague hostile ou l'autre dague,
v. 34	el tiempo, los perdieron en el fango,	Le temps, dans la fange les aient perdus,
v. 35	hoy, más allá del tiempo y de la aciaga	Bien au-delà du temps et de la mort,
v. 36	muerte, esos muertos viven en el tango.	Dans le tango ils vivent aujourd'hui.

De même, la musique de la milonga inscrit-elle les *compadritos* dans la mémoire collective. Le *payador*, avec sa guitare, chante le culte du courage héroïque des orgueilleux *compadritos*², prêts à tout moment à relever le défi d'un duel au couteau et donc à risquer leur vie³ :

v. 37	En la música están, en el cordaje	Ils sont dans la musique, sur les cordes
v. 38	de la terca guitarra trabajosa,	De la guitare obstinée, laborieuse,
v. 39	que trama en la milonga venturosa	Qui dans la <i>milonga</i> fortunée trame
v. 40	la fiesta y la inocencia del coraje.	La fête et l'innocence du courage.

La description de la guitare, instrument qui permet des frictions de cordes, répétitives (« terca ») et ardues (« trabajosa »), reflète les frictions pugnaces acharnées et éprouvantes des *cuchilleros* entre eux :

« [...]	t e r c a	g u i t a r r a	t r a b a j o s a	»
	/t/ /r/	/t/ /r/	/t/ /r/	
	Adj	N	Adj	

¹ J. L. Borges, « El tango », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 66.

² Jorge Luis Borges débute le prologue de son anthologie sur la figure emblématique du *compadrito*, perçue avec Sylvia Bullrich, par cette définition : « El compadrito fue el plebeyo de las ciudades y del indefinido arrabal, como el gaucho lo fue de la llanura o de las cuchillas. » (J. L. Borges / S. Bullrich, « Prólogo a la primera edición » par Borges, in *El compadrito. Su destino, sus barrios, su música*, (Buenos Aires, Emecé, 1945), Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, segunda edición, 1968, p. 11).

³ Borges n'a pas manqué de rejeter un préjugé moderne, en établissant une mise en parallèle ingénieuse entre les « soberbios cuchilleros » de Buenos Aires (vers 31 du poème « El tango ») et le personnage épique, Beowulf, chez lesquels vaillance et jactance allaient naturellement de pair : « Nous disons aujourd'hui ou, plutôt, nous pensons qu'un homme vaillant ne doit pas être orgueilleux. [...] nous assimilons vantardise et couardise. Mais cette idée n'avait pas cours dans l'Antiquité. [...] Beowulf ressemblait à nos *compadritos* de Montserrat ou du Retiro. Beowulf voulait se vanter de son courage. Et personne n'en déduisait qu'il était un lâche. » (J. L. Borges, Cours n°3 : Le *Beowulf*. La vaillance et la jactance : Beowulf comparé aux *compadritos*, 17 octobre 1966, in *Cours de littérature anglaise, Op. Cit.*, pp. 49-50).

Dans cette expression, le redoublement phonématique /t-/r/ dans chaque mot accentue l'idée d'acharnement, d'obstination, suggérée par l'adjectif « terca ». De la même façon que dans les duels où les corps sont face à face, ici au niveau syntaxique, les deux adjectifs sont symétriquement disposés, par une antéposition et posposition au substantif « guitarra ». L'adjectif « **trabajosa** » trouve sa continuité sonore au début du vers suivant dans « **trama** », et le groupe phonématique /t-/r/ se fait entendre à la fin du vers dans l'adjectif « **venturosa** ». Cet adjectif peut sous-tendre l'idée du caractère hasardeux, risqué de ces combats, si l'on se réfère à l'acception qui indique que la « ventura »¹ est porteuse de chance ou de malchance. En outre, dans son acception de synonymie avec « dichoso », « afortunado », « feliz », il peut alors contribuer à amorcer la caractérisation laudative qui se déploie dans le dernier vers du couplet (v. 40), où le parolier atténue l'aspect violent et meurtrier de cette coutume des mauvais garçons, en faisant ressortir plutôt l'aspect festif d'un pur courage :

v. 40 « la **f**iesta y la **i**nocencia del **c**oraje »
 /f/ /s/ /s/ /s/ /x/
 (/θ/) (/θ/)²

Au total, ce vers comporte cinq phonèmes fricatifs, alors que les fricatives étaient décroissantes dans les vers précédents (vers 37 : trois fricatives, « mússica », « sestán », « scordaje » ; vers 38 : deux fricatives, « strabajsosa » ; vers 39 : une fricative, « sventurossa »). Or, dans les fricatives, « l'air sort de façon continue mais avec un frottement, une friction »³, comme le précise Michel Bénében. Ainsi cette quantité importante de fricatives qui jaillit dans le vers 40 vient-elle couronner l'idée de frictions belliqueuses, véhiculée par tout le couplet. La paronomase « cordaje » / « coraje » abonde, d'ailleurs, en ce sens : le courage se reflète et est chanté par le cordage.

La musique sauve ainsi les *compadritos* de l'oubli, forme de mort symbolique (la mort de la mémoire) qui signerait leur mort totale : « Una mitología de puñales /

¹ « Venturoso » signifie « causante de ventura » selon le *Diccionario de uso del español* de María Moliner (Vol. 2, Madrid, Gredos, segunda edición, 1999, p. 1375).

Retenons que la « ventura » désigne « Felicidad, satisfacción o suerte ». Elle peut se référer aussi à une « Suerte buena o mala ; supuesta predisposición de una persona a que le ocurran sucesos felices o desgraciados » (*Ibid.*, p. 1374).

² Dans l'espagnol parlé en Argentine, il n'existe pas de distinction entre le phonème fricatif dental /θ/ et celui palatal /s/.

³ M. Bénében, *Manuel de linguistique espagnole*, Paris, Orphys, 1994, p. 12.

lentamente se anula en el olvido [...] »¹. Ces *compadritos* revivent, le temps d'une chanson :

v. 45	en un instante que hoy emerge aislado,	Instant isolé qui émerge aujourd'hui,
v. 46	sin antes ni después, contra el olvido,	Sans avant, sans après, contre l'oubli,
v. 47	y que tiene el sabor de lo perdido,	Et qui a la saveur de ce qu'on a
v. 48	de lo perdido y lo recuperado.	Perdu, perdu et puis récupéré.

Dans ce couplet, l'on perçoit que la musique s'inscrit dans un instant atemporel (« sin antes ni después »). Au moment même où la chanson conte la mort des *compadritos* dans les duels (« el sabor **de lo perdido** », v. 47), elle les ressuscite par cette évocation. La répétition, qui acquiert plus de force sonore par la rime batelée² à l'hémistiche (« **de lo perdido** [...] », v. 48), permet une reprise de ce qui a été dit au vers précédent, afin de le compléter par le contrebalancement de l'effet reviviscent de la musique (« de lo perdido y **lo recuperado** », v. 48).

Le groupe coordonné, « lo perdido y lo recuperado », du dernier vers de ce couplet trouve un écho syntaxique et sémantique, dans la coordination au dernier vers du couplet qui suit : « el Sur guarda un puñal y una guitarra. [...] »³. Un poignard est un instrument meurtrier, qui fait perdre la vie et peut donc renvoyer implicitement à « lo perdido », tandis que la guitare, instrument musical, redonne vie aux victimes du poignard et peut, par conséquent, faire allusion à « lo recuperado ». Notons que l'homme du Sud (suggéré par la métonymie du lieu « El Sur ») s'inscrit sous le signe de l'ambivalence, de par ses attributs antagoniques : il y a ceux qui jouent du couteau (« el puñal »), instrument mortifère, et ceux que l'on appelle les *payadores* qui jouent de la guitare. Ces derniers immortalisent les *compadritos* dans leur lutte, tout en se livrant, d'ailleurs, souvent eux-mêmes à des sortes de duels musicaux en contrepoint (*las payadas*).

Il se dégage de la fin de la chanson l'idée selon laquelle la musique est impérissable, éternelle, comme le met en lumière sa mise en contraste avec l'homme. En effet, la constitution matérielle de l'homme, suggérée par le substantif « polvo » (dans le zeugme « hecho de polvo y tiempo », v. 55), le rend illusoire et par conséquent plus vulnérable que la musique, qui, de par sa nature exclusivement temporelle, ne subit pas l'effet destructeur sur la matière : « hecho de polvo y tiempo, el hombre dura / menos que la liviana melodía,

¹ J. L. Borges, « El tango », vers 25 et 26, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 66.

² « La rime batelée : la fin d'un vers rime avec le premier hémistiche du vers suivant. » (A. Vaillant, *La poésie. Initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques*, Paris, Nathan / VUEF, 2003, p. 60).

³ J. L. Borges, « El tango », vers 52, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 67. (C'est nous qui soulignons.)

/ que sólo es tiempo. [...] »¹. De plus, grâce à sa mémoire éternelle, la musique, fait revivre de façon phonique, à tout instant, les corps des mauvais garçons bagarreurs.

Dans un esprit analogue, le thème central du sonnet « Los compadritos muertos » réside dans le fait que la musique fait renaître les *compadritos* et, par voie de conséquence, les immortalise en quelque sorte. Les deux tercets sont particulièrement révélateurs de cette survie, par la musique :

v. 9	Perduran en apócrifas historias,	Ils perdurent en apocryphes histoires,
v. 10	en un modo de andar, en el rasguido	Une façon de marcher, le grattement
v. 11	de una cuerda, en un rostro, en un silbido,	D'une corde, un visage, un sifflement,
v. 12	en pobres cosas y en oscuras glorias.	En de pauvres objets, d'obscures gloires,
v. 13	En el íntimo patio de la parra	Sous la treille d'un intime patio
v. 14	cuando la mano templá la guitarra. ²	Lorsque leur main accorde la guitare.

Les histoires racontées dans les chansons ne retiennent que les traits les plus distinctifs des *compadritos* (« un modo de andar », « un rostro », « un silbido ») ou des aspects moins nobles, plus sordides (« pobres cosas », « oscuras glorias »). Une anacoluthie se produit à la fin du vers 12, par le point final, alors que le vers 13 donne l'impression de poursuivre l'enchaînement des compléments circonstantiels, déployés dans les vers précédents (vers 9 à 12), d'autant plus qu'il y a une ellipse du verbe dans les deux derniers vers. Cette rupture de la cohérence syntaxique est peut-être présente pour marquer le point final de la vie des *compadritos*. Mais cette rupture de la vie n'est qu'illusoire, puisqu'elle se trouve immédiatement niée par la préposition « En » (v. 13) qui se rapporte au verbe « perdurar » (v. 9), ce que corrobore la proposition subordonnée circonstancielle temporelle du dernier vers (v. 14), qui inscrit les *compadritos* dans l'éternité de l'instant, celle du chant épique du *payador* (évoqué implicitement par la synecdoque de la main, « la mano »).

Aux antipodes de ces diverses mises en œuvre de la poésie borgésienne pour nier la mort, émerge très clairement une aspiration nihiliste à l'égard de cette dernière, voire même au néant absolu, dans la mesure où la fin de l'être constituerait un moyen de libération, une échappatoire.

En ce sens, dans le poème « El laberinto »¹, le titre et le substantif « bramido » nous laissent deviner que le pronom indéfini « Otro » (v. 13) désigne implicitement le

¹ *Ibid.*, vers 55 à 57, p. 67.

² J. L. Borges, « Los compadritos muertos », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 87.

Minotaure. Cette hypothèse se trouve confirmée, en prenant connaissance de la description que Borges dépeint de cet animal dans son ouvrage qui inventorie nombre d'êtres extraordinaires, *El libro de los seres imaginarios* :

La idea de una casa hecha para que la gente se pierda es tal vez más rara que la de un hombre con cabeza de toro, pero las dos se ayudan y la imagen del laberinto conviene a la imagen del Minotauro. Queda bien que en el centro de una casa monstruosa haya un habitante monstruoso.

El Minotauro, medio toro y medio hombre, nació de los amores de Pasifae, reina de Creta, con un toro blanco que Poseidón hizo salir del mar. Dédalo, autor del artificio que permitió que se realizaran tales amores, construyó el laberinto destinado a encerrar y a ocultar al hijo monstruoso. Éste comía carne humana ; para su alimento, el rey de Creta exigió anualmente de Atenas un tributo de siete mancebos y de siete doncellas. Teseo decidió salvar a su patria de aquel gravamen y se ofreció voluntariamente. Ariadna, hija del rey, le dio un hilo para que no se perdiera en los corredores ; el héroe mató al Minotauro y pudo salir del laberinto.

Ovidio, en un pentámetro que trata de ser ingenioso, habla del « hombre mitad toro y toro mitad hombre » ; Dante, que conocía las palabras de los antiguos pero no sus monedas y monumentos, imaginó al Minotauro con cabeza de hombre y cuerpo de toro (*Infierno*, XII, 1-30).²

La voix du poème « Laberinto » confirme le caractère polymorphe de cet être évoqué par Ovide ; elle fait mention « del toro que es un hombre y cuya extraña / forma plural da horror [...] »³.

Dans le poème « El laberinto », la voix poétique souhaite trouver l'« Autre » (le Minotaure), qui en lui donnant la mort, sera son rédempteur et la délivrera de la prison labyrinthique qu'est le monde :

v. 17 Nos buscamos los dos. Ojalá fuera
v. 18 éste el último día de la espera.⁴

Fatal, chacun des deux cherche l'autre et le tente.
Que ce soit aujourd'hui, le dernier jour d'attente.

Semblable aspiration à être tué par le Minotaure serait un moyen « sotériologique »⁵ d'être enfin libéré de ce labyrinthe. Précisons que la venue finale d'un distique consonnant (en – ERA / –ERA), qui succède à une série de *cuartetos*, appuie l'imminence de la survenance du face à face final, tant désiré par la voix poétique. Toutefois cette expectative (« la espera », v. 18) n'est pas sans crainte (« En el pálido polvo he descifrado / rastros que temo. », vv. 9-10).

Dans le poème au titre des plus significatif, « La espera »⁶, il est également question de l'expectative de la mort, mais non sous une forme meurtrière comme dans le poème précédent « El laberinto ». Il s'agit de l'attente de la mort naturelle, qui s'inscrit dans le

¹ J. L. Borges, « El laberinto », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 96.

² J. L. Borges / M. Guerrero, *El libro de los seres imaginarios*, Op. Cit., pp. 155-156.

³ J. L. Borges, « Laberinto », vers 10 et 11, in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 97.

⁴ J. L. Borges, « El laberinto », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 96.

⁵ Nous empruntons cet adjectif à Raphaël Estève (in *L'univers de Jorge Luis Borges*, Op. Cit., p. 158).

⁶ J. L. Borges, « La espera », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 146.

cours naturel des événements, rythmé par un enchaînement infini de causes à effets. A cet égard, dans son traité du « vivre heureux », Schopenhauer laisse entendre que la mort de vieillesse (qu'il nomme « *euthanasie* »), sans aucune maladie qui ne l'ait précédée, précise-t-il, serait la plus belle des morts :

Aussi l'avantage principal que procure un âge très avancé est l'*euthanasie*, c'est-à-dire la mort éminemment facile, sans maladie qui la précède, sans convulsions qui l'accompagnent, une mort où l'on ne se sent pas mourir. [...]

Les *Upanishads* védiques [...] donnent 100 ans pour la *durée naturelle* de la vie, et avec raison, à mon avis ; en effet, j'ai remarqué que ceux-là seulement qui dépassent 90 ans ont le privilège de finir par l'*euthanasie*, c'est-à-dire qu'ils meurent sans maladie, sans apoplexie, sans convulsion, sans râle, quelquefois même sans pâlir, le plus souvent assis, après leur repas : il serait plus exact de dire qu'ils ne meurent pas, ils cessent de vivre seulement. A tout âge antérieur à celui-là, on ne meurt que de maladie, donc prématurément.¹

La mort fulgurante que connut Schopenhauer coïncide avec sa description de la mort idéale :

Arthur Schopenhauer murió repentinamente el día 21 de septiembre de 1860, de una neumonía, sin haber padecido ninguna enfermedad grave anteriormente. [...]

La mañana del día 21 Schopenhauer se levantó, se lavó con agua fría y se sentó a desayunar. La doméstica abrió las ventanas para airear el piso y luego se alejó para ocuparse de sus quehaceres cotidianos. Poco después llegó el médico — el consejero Stiebel — y encontró al filósofo sentado en el sofá ; tenía la cabeza recostada sobre el respaldo : estaba muerto.

Un ataque pulmonar había segado su vida de manera fulminante. El autor de *El mundo como voluntad y representación*, a la par que ilustres personajes tales como Julio César y Don Quijote, sostuvo siempre que no hay mejor muerte que la impensada, de repente y no prevista.²

Cette mort foudroyante de Schopenhauer contraste avec la lente mort agonique que connut Borges, avec sérénité, à Genève où régnait la quiétude. Dans son ultime autoportrait, capable de « regarder la mort en face et d'un œil tranquille »³, Borges se dépeint comme « Le vieil anarchiste paisible qui s'éteignait doucement dans la chuchotante Genève »⁴.

Dans le poème qui nous occupe (« La espera »), le suspense mis en œuvre aux fins de laisser pressentir l'attente de la mort ainsi que de sa survenue n'est en rien anodin. En effet, la voix poétique déclare attendre l'arrivée d'une invitée particulière :

v. 1	Antes que suene el presuroso timbre	Avant que ne résonne le timbre impatient,
v. 2	y abran la puerta y entres, oh esperada	Que l'on ouvre la porte et que tu entres, ô toi
v. 3	por la ansiedad [...]	Qu'attend mon anxieux désir [...]

¹ A. Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, *Op. Cit.*, pp. 171-172 (en italique dans le texte).

² L. F. Moreno Claros, *Schopenhauer. Vida del filósofo pesimista*, *Op. Cit.*, pp. 287, 290 et 291.

³ Nous empruntons cette expression à Arthur Schopenhauer (A. Schopenhauer, « Chap. XLI- De la mort et de ses rapports avec l'indestructibilité de notre être en soi », Supplément au Livre Quatrième du chap. 54, in *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 1203).

⁴ J. P. Bernés, *J. L. Borges : La vie commence...*, *Op. Cit.*, p. 9.

Dès les premiers vers, l'on pressent que cette invitée n'est autre que la Mort, qui implicitement et de façon personnifiée est sur le point de se présenter au seuil de la porte. Le retentissement de la sonnette (« el presuroso timbre », v. 1) n'est pas sans faire penser au tintement du glas, d'autant que la tournure impersonnelle « abran » crée un effet de distanciation, en excluant la voix poétique de l'acte d'ouverture de la porte, comme si elle était déjà inexistante, ou du moins incapable de la moindre action. L'adresse au tutoiement (« entres ») pourrait témoigner d'une certaine familiarité, affinité avec l'invitée attendue. Mais il n'en est rien, puisque c'est dans un désir pressant (« presuroso ») et oppressant (« oh esperada / por la ansiedad », vv. 2-3 ; « el temeroso tiempo de la espera », v. 12) que la voix poétique attend, comme une libération, le moment fatidique de la dernière heure.

Outre la mort de caractère criminel ou naturel, observée dans les passages précédents, est évoqué le suicide, c'est-à-dire la mort qui transgresse l'ordre naturel des choses. Ainsi, à la fin du poème « El centinela »¹, dont la thématique centrale repose sur le double, la voix poétique — voix du for intérieur du poète² — avoue ne pas être indifférente à la tentation du suicide (« La puerta del suicida está abierta », v. 25), dans le cas où il conduirait à une libération totale, à une entière désolidarisation de son double qui lui cause tant de souffrance. Or, la voix poétique exclut cette voie radicale parce qu'elle songe à la pensée théologique selon laquelle la mort n'est pas un néant, un anéantissement total, mais la continuité de la vie dans un « autre royaume » : « [...] pero los teólogos afirman / que en la sombra ulterior del otro reino estaré yo, / esperándome »³.

Pour ce qui est du suicide, après l'avoir défini comme « la suppression effective de notre phénomène individuel »⁴, Schopenhauer le réproouve, dans la mesure où, loin de constituer une libération de la force aveugle de la Volonté, il en est la suprême

¹ J. L. Borges, « El centinela », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 112.

² Borges n'a jamais passé sous silence le fait obsessionnel auquel il a continuellement songé : succomber au suicide. Quand Sábato lui avoue qu'il a souvent envisagé de mettre un terme à sa vie, Borges lui rétorque, non sans un humour noir, semblable pensée :

SÁBATO : [...] j'ai souvent, dans ma vie, pensé au suicide.

BORGES : Moi aussi. Cela fait soixante-quinze ans que je me suicide. J'ai en cela plus d'expérience que vous, Sábato.

SÁBATO, *en souriant* : Avec fort peu d'efficacité, à ce que je vois.

BORGES : Oui, mais avec une grande vocation, réellement.

(J. L. Borges / E. Sábato, conversation du 8 mars 1975, in *Conversations à Buenos Aires*, animées par Orlando Barone, traduites de l'espagnol par Michel Bibard, Monaco, Éditions du Rocher, 2001, p. 163.)

³ J. L. Borges, « El centinela », vers 25 à 27, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 112.

⁴ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation, Op. Cit.*, p. 499.

manifestation : « Bien loin d'être une négation de Volonté, le suicide est une marque d'affirmation intense de la Volonté »¹. Il s'agit d'un « acte vain et insensé », qui est source d'illusion : « [...] le suicide est aussi le chef-d'œuvre de Maya ; c'est lui qui exprime de la façon la plus criante la contradiction du vouloir-vivre avec lui-même. »².

Tout à fait surprenante est la fin du poème « El centinela », examinée antérieurement (vers 25 à 27) qui, de façon spéculaire, est le fidèle reflet poétique du passage schopenhauerien suivant :

Si le suicide nous assurait le néant, si vraiment l'alternative nous était proposée « d'être ou ne pas être », alors oui, il faudrait choisir le non-être, et ce serait un dénouement digne de tous nos vœux [...]. Seulement, en nous quelque chose nous dit qu'il n'en est rien ; que le suicide ne dénoue rien, la mort n'étant pas un absolu anéantissement.³

A propos de la thématique du suicide, lors de ses conversations avec Borges, Ernesto Sábato, lui aussi, rejoint la pensée de Schopenhauer, en le tenant pour « un acte d'égoïsme » : « [...] Le suicidé est égoïste et criminel. Il se tue pour ne pas tuer quelqu'un d'autre. Bien des gens qui ont râté leur suicide ont fini par en tuer d'autres⁴. [...] Je crois que le suicide est un acte d'égoïsme, que celui qui se tue ne pense pas ou n'est pas sensible à la douleur que toujours, d'une manière ou d'une autre, il peut infliger à autrui. Ou s'il y pense c'est pire : c'est comme une vengeance. »⁵.

La voix poétique du poème qui clôture le recueil *Antología poética 1923-1977*, intitulé « Las causas », consacre un vers à la mention du suicide : « El rostro del suicida en el espejo. »⁶. Comme l'indique Jean Pierre Bernés dans ses annotations⁷, ce vers à portée générale peut être une allusion à l'écrivain et ami de Borges, Francisco López Merino, qui s'est donné la mort. Cette disparition avait particulièrement affecté Borges.

¹ *Ibid.*, p. 499.

² *Ibid.*, p. 500.

³ *Ibid.*, pp. 409-410.

⁴ J. L. Borges / E. Sábato, conversation du 8 mars 1975, in *Conversations à Buenos Aires, Op. Cit.*, p. 160.

⁵ *Ibid.*, p. 163.

⁶ J. L. Borges, « Las causas », vers 31, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 148.

⁷ J. L. Borges, *Œuvres complètes*, Tome II, *Op. Cit.*, p. 1380.

➤ L'irréalité de la Causalité

Schopenhauer appelle la loi de causalité « “principe de raison suffisante du devenir”¹ parce que son application présuppose toujours un changement, la production d'un nouvel état, donc un devenir. »². Il explique que c'est « la causalité qui forme le lien entre le temps et l'espace » et ressent le besoin d'être au plus clair à ce propos : « Ce que la loi de causalité détermine, ce n'est donc pas la simple succession des états dans le temps lui-même, mais dans le temps considéré par rapport à un espace donné. »³. Cette réflexion se vérifie, en particulier, dans le poème « Las causas », où la voix poétique énumère une série de phénomènes que l'on saisit souvent dans leur situation spatiale (grâce à la présence de compléments circonstanciels de lieu, dans les vers 3, 16, 17, 18, 21, 26, 29, 31 et 33).

Schopenhauer laisse entendre le caractère illusoire de la loi de la causalité, quand il explique que cette dernière est nécessairement dépendante de notre entendement, et plus précisément, qu'elle n'existe que « dans et pour notre entendement »⁴ : « toute causalité, et, par suite, toute matière, toute réalité n'existe que pour l'entendement, par l'entendement. »⁵, a-t-il soin de préciser.

Ainsi soutient-il l'idée d'une série nécessaire et indéfinie de causes⁶ :

[...] tout ce qui arrive, arrive *nécessairement*, puisque tout ce qui arrive, arrive par une cause, laquelle possède, à son tour, sa cause, et ainsi de suite ; la totalité des événements, accomplis dans le monde, grands et petits, constitue un enchaînement unique d'événements nécessaires, étroitement liés.⁷

¹ A. Schopenhauer, « Le principe de raison suffisante du devenir », § 20, in *De la quadruple racine du principe de raison suffisante*, *Op. Cit.*, pp. 60 et 69.

² *Ibid.*, p. 69.

³ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁶ Borges ne manque pas de souligner la conception de la causalité, régie par un “regressus in infinitum”, selon le théologien, Saint Thomas d'Aquin : « Hasta aquí, el *regressus in infinitum* ha servido para negar ; Santo Tomás de Aquino recurre a el (*Suma Teológica*, 1, 2, 3) para afirmar que hay Dios. Advierte que no hay cosa en el universo que no tenga una causa eficiente y que esa causa, claro está, es el efecto de otra causa anterior. El mundo es un interminable encadenamiento de causas y cada causa es un efecto. » (J. L. Borges, « Avatares de la tortuga », in *Discusión*, *Op. Cit.*, p. 166 ; en italique dans le texte.)

La doctrine de Spinoza sur la causalité met également en lumière une concaténation sans fin de cause à effet :

Toute chose singulière, autrement dit toute chose qui est finie et possède une existence déterminée, ne peut exister ni être déterminée à produire un effet si elle n'est déterminée à exister et à produire cet effet par une autre cause, qui est elle aussi finie et possède une existence déterminée : et, à son tour, cette cause ne peut non plus exister ni être déterminée à produire un effet si elle n'est déterminée à exister et à produire un effet par une autre, qui est elle aussi finie et possède une existence déterminée, et ainsi à l'infini. (B. Spinoza, I. De Dieu, « Proposition XXVIII », in *L'Éthique*, Paris, Gallimard, 1954, pp. 93-94 ; en italique dans le texte.)

⁷ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 586 (en italique dans le texte).

Antérieurement à la rédaction de son œuvre majeure, sa thèse de doctorat avançait une définition novatrice de la loi de causalité en même temps que cette idée d'un *regressus in infinitum*, d'« une chaîne infinie des causes et des effets qui dirige tous les changements »¹ :

[...] Dans la classe d'objets pour le sujet dont on s'occupe désormais, le principe de raison suffisante se présente comme *loi de causalité* et, à ce titre, je l'appelle *principe de raison suffisante du devenir, principium rationis sufficientis fiendi*. C'est lui, en effet, qui lie entre eux tous les objets se présentant dans la représentation totale qui forme l'ensemble de la réalité empirique, quant à l'apparition et la disparition de leurs états et, par conséquent, dans la direction du cours du temps. C'est le principe suivant. Lorsque surgit un nouvel état d'un ou plusieurs objets, celui-ci doit avoir été précédé d'un autre auquel il succède suivant une règle, c'est-à-dire que toutes les fois que le premier existe, le second aussi. Cette façon de suivre, c'est ce que l'on appelle *s'ensuivre*. Le premier état s'appelle la *cause* et le second l'*effet*. Par exemple, lorsqu'un corps s'embrase, il faut que cet état ait été précédé d'un état : 1° d'affinité avec l'oxygène ; 2° de contact avec ce gaz ; 3° d'un certain degré de température. Comme l'embrassement devait se produire sitôt que cet état serait présent et comme il ne s'est produit qu'à ce moment, il faut donc que cet état n'ait pas toujours été et qu'il ne se soit produit qu'à cet instant même. Cette apparition s'appelle un *changement*. Aussi la loi de la causalité se rapporte-t-elle exclusivement à des changements et n'a affaire qu'à eux. Tout *effet* est, au moment où il se produit, un changement, et, par là même qu'il ne s'est pas encore produit avant, il nous renvoie infailliblement à un autre *changement* qui l'a précédé et qui est en cause par rapport au premier ; mais ce second changement, à son tour, s'appelle effet par rapport à un troisième dont il a été nécessairement précédé lui-même. **C'est là la chaîne de la causalité ; elle est nécessairement sans commencement.**²

[...] une première cause est tout aussi impensable que l'endroit où l'espace finit ou que l'instant où le temps a commencé. Car toute cause est un changement à l'occasion duquel on doit nécessairement demander quel est le changement qui l'a précédé et par lequel *il* a été produit et ainsi de suite *in infinitum, in infinitum* !³

D'où sa négation de la contingence :

[...] chacune de ces causes étant la suite nécessaire de sa propre cause, et ainsi de suite indéfiniment, il est évident que la contingence est une apparence purement subjective, issue de la limitation de l'horizon de notre entendement, non moins subjective que cette ligne d'horizon optique où le ciel touche la terre.⁴

Soulignons, à ce propos, que la croyance de Borges en cette loi qu'il considère « assez mystérieuse »⁵ rejoint la pensée de Schopenhauer :

[...] je crois en elle dogmatiquement, quoique je ne pourrais l'expliquer. [...] De Quincey trouve une explication ou pseudo-explication à cette loi — je crois que les stoïciens l'utilisent aussi —, c'est celle-ci : si quelqu'un suppose que l'univers constitue un seul organisme, alors existe **une relation nécessaire** entre chacune de ses parties. [...] C'est ainsi que si l'univers est un, comme le soutient De Quincey, les choses mineures sont **des miroirs secrets** des majeures ; **tout est relié**. Mais que l'on puisse constater cette liaison, ceci déjà semble beaucoup plus difficile. [...] **Je suis disposé à admettre qu'il existe une relation entre tous les faits de l'univers**, ou, en tout cas, qu'il n'est pas

¹ A. Schopenhauer, § 20 « Le principe de raison suffisante du devenir », in *De la quadruple racine du principe de raison suffisante*, *Op. Cit.*, p. 73 (en italique dans le texte).

² *Ibid.*, p. 60 (en italique dans le texte ; c'est nous qui surlignons).

³ *Ibid.*, p. 64 (en italique dans le texte ; c'est nous qui surlignons).

⁴ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 588.

⁵ J. L. Borges / O. Ferrari, *Retrouvailles. Dialogues inédits*, (titre original : *Reencuentro. Diálogos inéditos*), traduit de l'espagnol par Bertrand Fillaudeau, Paris, José Corti, 2003, pour la traduction française, p. 37.

illogique de le supposer ; mais l'idée que cette relation puisse s'étudier me paraît plus difficile. [...] chacun pourrait penser à toute l'histoire universelle, antérieure ou, pour utiliser des termes plus ambitieux, à tout le processus cosmique précédent ; sans doute, tout est en relation, mais que l'on puisse la percevoir me donne l'impression d'être **au-delà de l'intelligence humaine** et peut-être d'**une supposée intelligence divine**.¹

En effet, Borges débute son essai sur la poésie "gauchesque" par l'évocation d'un exemple pictural du peintre américain Whistler, ce qui lui permet de poursuivre sur une considération de la loi de la causalité. Dans un esprit analogue à celui de Schopenhauer il met en relief la pensée selon laquelle un fait, si moindre soit-il, nous fait sentir l'impossible vision de la totalité des rouages de l'Univers, et pourtant ce fait revêt une importance nécessaire dans la chaîne des causes de l'Univers² :

Es fama que le preguntaron a Whistler cuánto tiempo había requerido para pintar uno de sus *nocturnos* y que respondió : « Toda mi vida. » Con igual rigor pudo haber dicho que había requerido todos los siglos que precedieron al momento en que lo pintó. De esa correcta aplicación de la ley de causalidad se sigue que el menor de los hechos presupone el inconcebible universo e, inversamente, que el universo necesita del menor de los hechos. **Investigar las causas de un fenómeno [...] es proceder en infinito [...]**³.

La poésie borgésienne est ainsi imprégnée de l'idée d'infinitude et d'expansion cosmique de la chaîne causale. A titre d'exemple, l'on peut relever l'allusion à « [...] la **infinita** / y **ubicua** red de causas » dans le poème « Elvira de Alvear »⁴.

De même que Schopenhauer, Borges croit au déterminisme et se montre sceptique quant à l'idée du libre arbitre⁵ : « [...] je veux dire que la somme d'effets et de causes est peut-être infinie, et que nous sommes déterminés par cette ramification d'effets et de causes. C'est pourquoi je doute du libre arbitre. »⁶. A ce propos, le commentaire que fait

¹ *Ibid.*, pp. 37-39. (C'est nous qui surlignons.)

² Cette pensée rejoint la thèse de Spencer selon laquelle « [...] el universo es inconocible, por la suficiente y clara razón de que explicar un hecho es referirlo a otro más general y de que ese proceso no tiene fin [...] » (J. L. Borges, « Vindicación de "Bouvard et Pécuchet" », in *Discusión, Op. Cit.*, p. 177).

³ J. L. Borges, « La poesía gauchesca », in *Discusión, Op. Cit.*, p. 11. (C'est nous qui surlignons.)

⁴ J. L. Borges, « Elvira de Alvear », vers 7 et 8, in *Obra poética, 2 (1960-1972), Op. Cit.*, p. 21.

⁵ J. L. Borges / N. J. Montenegro, *Diálogos, Op. Cit.*, p. 82 :

¿ *Qué es la libertad ?*

No sé si existe. En todo caso, el libre albedrío es una ilusión necesaria para seguir viviendo, para insistir en esa mala costumbre, la vida.

⁶ J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari, Op. Cit.*, p. 28.

Borges, concernant le poème « Ajedrez »¹, est hautement révélateur de cette illusion qu'est le libre arbitre² :

Sur l'échiquier, chaque pièce croit jouir du libre arbitre et pourtant, non, la main du joueur les déplace ; le joueur aussi croit jouir du libre arbitre, mais il est dirigé par un dieu qui, pour des raisons littéraires, dépend lui-même d'autres dieux. Il se constitue ainsi entre les pièces du jeu d'échecs une suite sans fin, une chaîne aux maillons infinis.³

L'on peut découvrir également chez Schopenhauer semblable comparaison de la vie à un jeu d'échecs⁴, et ce, dans un effet spéculaire en rien négligeable :

Les choses se passent dans la vie comme au jeu d'échecs : nous combinons un plan ; mais celui-ci reste subordonné à ce qu'il plaira de faire, dans la partie d'échecs à l'adversaire, dans la vie au sort. Les modifications que notre plan subit à la suite sont, le plus souvent, si considérables que c'est à peine si dans l'exécution il est encore reconnaissable à quelques traits fondamentaux.⁵

Toutefois, Borges reconnaît que « le libre arbitre est une illusion nécessaire » en ce sens que « Autrement, nous nous sentirions très, très malheureux »⁶.

Dans le « Poema conjetural », le protagoniste, Francisco Laprida, comprend que son destin était fixé d'avance. La réflexion de la voix du poème « La espera » est significative à cet égard. Elle ne sait pas précisément quand adviendra l'heure de sa mort, mais elle a conscience que sa survenue s'inscrira dans la suite de toute une série de phénomènes, régie par une loi cosmique, universelle (« el universo ») :

v. 1	Antes que suene el presuroso timbre y abran la puerta y entres, oh esperada por la ansiedad, el universo tiene que haber ejecutado una infinita	Avant que ne résonne le timbre impatient, Que l'on ouvre la porte et que tu entres, ô toi Qu'attend mon anxieux désir, il faut Que l'univers ait exécuté une série
v. 5	serie de actos concretos. Nadie puede computar ese vértigo [...] ⁷	Sans fin d'actes concrets. Personne Ne peut chiffrer ce vertige [...]

Notons le caractère nécessaire (tournure verbale « tener que ») et infini de cette série (par la mise en relief de l'épithète « infinita » en fin de vers), ce qui fait chorus avec la

¹ J. L. Borges, « Ajedrez », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 25.

² Dans le sonnet « Ajedrez, II », l'idée d'un joueur qui est lui-même le jouet de quelqu'un d'autre constitue une variante de la légende du Golem, décrite dans le poème « El Golem », et du récit « Las ruinas circulares » de *Ficciones* : le créateur est lui-même un être créé ou, disons, le rêveur lui-même rêvé.

³ J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, *Op. Cit.*, pp. 67-68.

⁴ Lors d'un entretien Jorge Luis Borges confia : « [...] Plus tard j'ai eu l'occasion de me rendre compte de la complexité de la vie, comme s'il s'agissait d'un jeu. Je parle d'un jeu d'échecs. » (Herbert Simon, interview de Borges, Buenos Aires, hebdomadaire *Primera Plana*, 5 janvier 1971, p. 43, cité par Emir Rodríguez Monegal dans *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*, traduit de l'anglais par Alain Delahaye, Paris, Gallimard, 1983, p. 56).

⁵ A. Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, *Op. Cit.*, pp. 146-147.

⁶ J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, *Op. Cit.*, p. 56.

⁷ J. L. Borges, « La espera », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 146. (C'est nous qui surlignons.)

pensée schopenhauerienne évoquée précédemment, ainsi qu'avec celle que Borges développe lui-même dans son essai « La poesía gauchesca ». Cette impression d'infinitude s'explique par l'incommensurabilité de l'expansion successive des événements à l'origine, d'ailleurs, d'une sorte de malaise, de « vertigo » : « [...] **Nadie puede** / computar ese vértigo ». Le début de la phrase « Nadie puede », placé en contre-rejet du vers 6, renforce l'idée de l'impossibilité pour tout être humain de saisir la globalité de la succession des phénomènes.

D'un point de vue visuel et sonore, un blanc typographique et la répétition de la conjonction de subordination temporelle « Antes que » attirent notre attention sur la fin du poème (vers 13 à 16) :

v. 1	Antes que suene el presuroso timbre [...]	Avant que ne résonne le timbre impatient, [...]
v. 11	(En mi pecho, el reloj de sangre mide	(Dans ma poitrine l'horloge de sang
v. 12	el temeroso tiempo de la espera.)	Mesure le temps redoutable de l'attente.)
v. 13	Antes que llegues,	Avant que tu n'arrives,
v. 14	un monje tiene que soñar con un ancla,	Un moine doit rêver d'une ancre,
v. 15	un tigre tiene que morir en Sumatra,	Un tigre doit mourir à Sumatra,
v. 16	nueve hombres tiene que morir en Borneo.	Neuf hommes doivent mourir à Bornéo.

En cette fin de poème, la voix poétique s'adresse à nouveau à la Mort, sur le mode d'un tutoiement et effectue une nouvelle projection temporelle (« Antes que »), qui lui permet de révéler quelques événements de la chaîne phénoménale précitée dans les vers 4 et 5 (« una infinita / serie de actos concretos »). L'aspect fragmentaire et disparate qui se dégage de son énumération (vers 14 à 16) pourrait nous induire à penser que ces faits sont insignifiants et contingents. Or, la répétition de la tournure « tener que » contrecarre cette idée illusoire d'une contingence (comme le soutient, du reste, Schopenhauer), en insistant sur l'aspect nécessaire du plus infime des phénomènes, évoqué aussi par Borges dans son essai « La poesía gauchesca ». Outre cet aspect obligatoire, on perçoit que la série causale se déploie, de façon ubiquitaire, partout dans le monde (référence au continent asiatique).

A la lecture du poème « Las causas », l'on peut éprouver précisément ce vertige qu'évoque la voix poétique du poème « La espera ». Ce poème est une énumération saisissante d'une série de phénomènes du Passé, non pas avant la survenue de la mort (comme dans le poème précédent), mais avant une rencontre :

v. 1	Los ponientes y las generaciones. Los días y ninguno fue el primero. La frescura del agua en la garganta	Les couchants et les générations. Les jours dont aucun fut le premier. L'eau, sa fraîcheur dans la gorge d'Adam.
------	--	--

- | | | |
|-------|---|--|
| | de Adán. El ordenado <u>Paraíso</u> . | Le Paradis ordonné. L'œil déchiffrant |
| v. 5 | El ojo descifrando la <u>tiniebla</u> . | La ténèbre. L'amour des loups à l'aube. |
| | El amor de los <u>lobos</u> en el <u>alba</u> . | La parole. L'hexamètre. Le miroir. |
| | La <u>palabra</u> . El <u>hexámetro</u> . El <u>espejo</u> . | La Tour de Babel et la superbe. |
| | La <u>Torre</u> de Babel y la <u>soberbia</u> . | La lune que voyaient les Chaldéens. |
| | La <u>luna</u> que miraban los <u>caldeos</u> . | Les sables innombrables du Gange. |
| v. 10 | Las <u>arenas</u> innúmeras del Ganges. | Tchouang-tseu et le papillon qui le rêve. |
| | Chuang-Tzu y la <u>mariposa</u> que lo sueña. | Les pommes d'or aux îles du couchant. |
| | Las <u>manzanas</u> de <u>oro</u> de las <u>islas</u> . | Les pas du labyrinthe errant. |
| | Los <u>pasos</u> del errante <u>laberinto</u> . | La toile infinie de Pénélope. |
| | El infinito <u>lienzo</u> de Pénélope. | Le temps circulaire des stoïciens. |
| v. 15 | El <u>tiempo</u> circular de los <u>estoicos</u> . | L'obole mise entre les dents du mort. |
| | La <u>moneda</u> en la <u>boca</u> del que ha muerto. | Le poids du glaive sur la balance. |
| | El <u>peso</u> de la <u>espada</u> en la <u>balanza</u> . | Chaque goutte d'eau de la clepsydre. |
| | Cada <u>gota</u> de <u>agua</u> en la <u>clepsidra</u> . | Les aigles, les fastes, les légions. |
| | Las <u>águilas</u> , los <u>fastos</u> , las <u>legiones</u> . | Jules César au matin de Pharsale. |
| v. 20 | César en la <u>mañana</u> de Farsalia. | L'ombre que sur la terre font les croix. |
| | La <u>sombra</u> de las <u>cruces</u> en la <u>tierra</u> . | Les échecs et l'algèbre du Persan. |
| | El <u>ajedrez</u> y el <u>álgebra</u> del persa. | Les traces des longues migrations. |
| | Los <u>rastros</u> de las largas <u>migraciones</u> . | Les royaumes subjugués par l'épée. |
| | La <u>conquista</u> de <u>reinos</u> por la <u>espada</u> . | La haute mer, la boussole incessante. |
| v. 25 | La <u>brújula</u> incesante. El <u>mar</u> abierto. | L'écho de la montre dans la mémoire. |
| | El <u>eco</u> del <u>reloj</u> en la <u>memoria</u> . | La hache qui fait justice d'un roi. |
| | El <u>rey</u> ajusticiado por el <u>hacha</u> . | La poudre incalculable des armées. |
| | El <u>polvo</u> incalculable que fue <u>ejércitos</u> . | La voix du rossignol au Danemark. |
| | La <u>voz</u> del <u>ruiseñor</u> en Danamarca. | Le scrupuleux tracé du calligraphe. |
| v. 30 | La escrupulosa <u>línea</u> del <u>calígrafo</u> . | Le miroir reflétant le visage |
| | El <u>rostro</u> del <u>suicida</u> en el <u>espejo</u> . | De l'homme qui va se suicider. |
| | El <u>naípe</u> del <u>tahúr</u> . El <u>oro</u> ávido. | L'or avide. La carte du tricheur. |
| | Las <u>formas</u> de la <u>nube</u> en el <u>desierto</u> . | Les formes des nuées dans le désert. |
| | Cada <u>arabesco</u> del <u>calidoscopio</u> . | Chaque avatar du kaléidoscope. |
| v. 35 | Cada <u>remordimiento</u> y cada <u>lágrima</u> . | Chaque remords et aussi chaque larme. |
| | Se precisaron todas esas <u>cosas</u> | Il a fallu la somme de ces choses |
| | para que nuestras <u>manos</u> se encontraran. | Pour que nos mains aient pu se rencontrer. |

Cette longue énumération, qui épouse le modèle initial de la vision finale du récit « El aleph », dans le recueil éponyme, est tout à fait déconcertante, dans le sens où en ressort un aspect chaotique qui n'est qu'apparent. En fait, on peut y percevoir deux visions antagoniques du monde (que l'on a déjà observées au premier chapitre « L'impossibilité de connaître le Monde en soi »). Soit le monde est un Chaos, ce qui explique l'absence de fil logique, rationnel entre les phénomènes énoncés, l'énumération « chaotique » (comme la nomme Leo Spitzer) ; la voix poétique nous fait, alors, sentir la richesse chaotique du monde, dans ce qu'il présente de plus divers et disparate. Soit le monde est un Cosmos qui obéit à un ordre précis, mais qui est inaccessible à l'être humain. L'énumération est alors illusoirement chaotique et recèle un ordre cosmique secret. De ce point de vue, l'aspect énigmatique, étrange de la richesse de notre monde est admirablement mis en exergue. Cet aspect mystérieux se retrouve amplifié par la contrainte de la voix poétique à des ellipses, en raison de la richesse trop dense du monde (« la prolijidad de lo real », dit fort à propos

la voix du poème « La noche que en el Sur lo velaron »¹), mais aussi de par sa limitation à pouvoir tout inventorier. La recherche vaine d'exhaustivité de la voix poétique, par une profusion énumérative de substantifs², peut nous procurer l'impression d'infinitude de la série référencée, la sensation du caractère inépuisable du monde dans lequel nous vivons.

C'est là le propos du poète, qui révéla l'intention de ce poème : « Il s'agirait de nommer un nombre limité de choses, car je ne saurais écrire des listes infinies, des catalogues infinis, mais en même temps ce catalogue limité doit suggérer beaucoup d'autres choses [...] »³. A la lumière des deux derniers vers, l'on comprend qu'il a fallu la réalisation de tous les phénomènes cités pour que la rencontre ait lieu, ce qui dévoile l'aspect nécessaire de l'enchaînement de tous ces phénomènes, comme le mettent en relief de façon phonique des échos successifs avec l'adjectif « todas » : « [...] todas esas cosas / para que nuestras manos se encontraran. ». La suggestion de cet aspect nécessaire nous incline, par conséquent, à penser que les phénomènes se produisent selon une succession ordonnatrice sine qua non, et que le monde serait en ce sens plutôt un Cosmos.

Cette hypothèse du monde comme Cosmos se trouve renforcée par la structure du poème. En effet, au-delà d'un aspect de prime abord chaotique, l'on peut observer l'affleurement d'une certaine organisation : à défaut, certes, du fil ordonnateur d'une logique événementielle, est perceptible toutefois un certain ordre sur l'axe syntagmatique du poème (c'est-à-dire sur « l'horizontalité linéaire »⁴). Sur le plan horizontal, l'énumération repose sur un mode elliptique qui évince les verbes afin de ne retenir que les substantifs. Ces derniers possèdent une puissance référentielle que ne sauraient rendre les verbes ou les adjectifs. C'est pourquoi ce choix de mettre en relief un enchaînement de substantifs, loin d'être insignifiant, contribue à nous transmettre l'essence même du monde, dans sa diversité et sa richesse extraordinaires. Ces substantifs sont accompagnés de la présence d'articles exclusivement définis (« Los », « Las », « La », « El », mis en relief par nous au fil du poème), destinée à créer, en outre, un ample mouvement de généralisation. De plus, l'énumération se trouve ponctuée par des points, à chaque fin de vers (à l'exception des vers 3 et 36), lesquels engendrent des pauses fortes qui renvoient le côté heurté du phénomène, à tout le moins bien plus prononcé que si l'enchaînement se produisait au moyen de la fluidité de virgules. Ce choix de ponctuation en fin de vers produit un effet d'anacoluthie, et plus précisément, un effet d'exclusion d'un phénomène

¹ J. L. Borges, « La noche que en el Sur lo velaron », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 18.

² Substantifs soulignés volontairement de notre part dans le poème.

³ J. L. Borges, *Œuvres complètes*, Tome II, *Op. Cit.*, p. 1379.

⁴ F.-X. Hervouët, *La poésie*, *Op. Cit.*, p. 43.

précis au regard du suivant, ce qui vient accroître la sensation d'absence de lien logique entre les phénomènes et, donc, d'aspect chaotique du monde. Toutefois, les pauses fortes de ces points participent d'une organisation syntaxique cadencée et réfléchie.

Comme le montre le tableau ci-après que nous avons réalisé sur l'organisation métrico-rythmique, l'agencement syntaxique, à l'intérieur des vers, est varié, à l'image même de la diversité de notre monde : il repose sporadiquement sur un rythme binaire franchement marqué, quand est insérée la conjonction de coordination « y » (vers 1, 2, 8, 11, 22 et 35) ou la présence à nouveau d'un point, ce qui crée une pause forte (vers 4, 25 et 32). Un rythme ternaire se fait jour à deux reprises, dans les vers 7 (« La palabra. El hexámetro. El espejo. ») et 19 (« Las águilas, los fastos, las legiones. »), le premier étant ponctué de la pause forte de points, tandis que le second est rythmé de façon plus atténuée par des virgules.

Outre cette diversification du rythme syntaxique, est manifeste dans la structure métrique régulière hendécasyllabique une variété de rythmes prosodiques¹, de type emphatique (E), héroïque (H), mélodique (M) ou encore saphique (S). On peut observer une prédominance des rythmes héroïque et mélodique, que la voix poétique se plaît à faire entrer en alternance, en particulier, au début du poème, avec même une amplification de doublets alternatifs :

v. 1 (M) / v. 2 (H) / v. 3 (M) → vv. 4-5 (H) / vv. 6-7 (M) / vv. 8-9 (H)

Le vers 11 attire notre attention par son rythme accentuel ambigu, difficilement définissable avec exactitude : son début en termes monosyllabiques fait que l'on ne peut dire assurément si l'accent rythmique se porte sur le premier (type emphatique 1-6-10) ou le second terme (type héroïque 2-6-10) du nom composé de l'écrivain chinois. La brimembration du vers induit à exclure le positionnement de l'accent sur l'article « la », et donc à laisser de côté la conjecture d'un vers mélodique :

« Chuang -Tzu y la mariposa que lo sueña. »
 1? 2 ? 6 10

Cette ambiguïté accentuelle est subtilement significative, dans le sens où elle peut refléter l'énigme qui se posa à Tchouang-tseu, l'un des grands maîtres du taoïsme : lors de son

¹ Nous adoptons la méthode d'analyse et la classification sur l'hendécasyllabe de Navarro Tomás et de Antonio Quilis.

réveil, ce dernier ne savait plus s'il était un homme qui avait rêvé qu'il était devenu un papillon ou s'il était un papillon qui rêvait qu'il était un homme. Borges se plaît à se référer fréquemment à cette "parabole du papillon" de Tchouang-tseu, afin de mettre en relief l'effacement de la frontière entre le rêve et la réalité :

« Chuang-Tzu soñó que era una mariposa y no sabía, al despertar, si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre. »¹

Organisation métrico - rythmique					
Vers hendécasyllabiques	Rythme prosodique				Rythme syntaxique plus ou moins marqué
V1 3/6/10	Emphatique ?	Héroïque	Mélodique	Saphique	V1 Binaire
V2 2/6/10			Mélodique		V2 Binaire
V3 3/6/10			Mélodique		V4 Binaire
V4 2/6/10			Mélodique		
V5 2/6/10			Mélodique		
V6 3/6/10			Mélodique		
V7 3/6/10			Mélodique		V7 Ternaire
V8 2/6/10			Mélodique		V8 Binaire
V9 2/6/10			Mélodique		
V10 3/6/10			Mélodique		
V11 1 ?/2 ?/6/10	Emphatique ?	Héroïque ?	Mélodique		V11 Binaire
V12 3/6/10	Emphatique	Héroïque	Mélodique	Saphique	
V13 2/6/10			Mélodique		
V14 4/6/10			Mélodique		
V15 2/6/10			Mélodique		
V16 3/6/10			Mélodique		
V17 2/6/10			Mélodique		
V18 3/6/10			Mélodique		
V19 2/6/10			Mélodique		V19 Ternaire
V20 1/6/10			Mélodique		
V21 2/6/10			Mélodique		
V22 4/6/10	Mélodique	Saphique	V22 Binaire		
V23 2/6/10	Emphatique	Héroïque	Mélodique	Saphique	
V24 3/6/10			Mélodique		
V25 2/6/10			Mélodique		V25 Binaire
V26 2/6/10			Mélodique		

¹ J. L. Borges / A. Jurado, *Qué es el budismo*, Op. Cit., p. 99.

V27	2/6/10		Héroïque		
V28	2/6/10		Héroïque		
V29	2/6/10		Héroïque		
V30	4/6/10			Saphique	
V31	2/6/10		Héroïque		
V32	2/6/(8)/10		Héroïque		V32 Binaire
V33	2/6/10		Héroïque		
V34	1/4/6/10			Saphique	
V35	1/6/(8)/10	Emphatique			V35 Binaire
V36	4/6/8/10			Saphique	
V37	1/4/6/10			Saphique	

➤ L'inconnaissable Dieu

Dieu est une entité extraordinaire, bien plus mystérieuse que des événements décrits dans la littérature fantastique, comme le fait remarquer Borges dans l'un de ses essais : « [...] ¿ qué son los prodigios de Wells o de Edgar Allan Poe –una flor que nos llega del porvenir, un muerto sometido a la hipnosis– confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es tres y que solitariamente perdura *fuera del tiempo* ? »¹. Est récurrent semblable scepticisme à l'égard de l'existence de Dieu lors de ses conversations, par exemple avec Ernesto Sábato² ou avec Carlos Peralta : « Je dirais que l'idée de Dieu, d'un être sage, tout-puissant, et qui, de plus, nous aime, est une des créations les plus hardies de la littérature fantastique. Je préférerais, malgré tout, que l'idée de Dieu appartînt à la littérature réaliste. »³. Manuel Vicent a supposé que Borges « Tal vez creía en Dios, tal vez no, porque para Borges la teología era una obra maestra de ciencia-ficción. »⁴. María Kodama apporte à ce sujet un éclairage des plus perspicace : « [Borges]

¹ J. L. Borges, *Discusión*, *Op. Cit.*, p. 216 (en italique dans le texte).

² Lors de sa conversation du 14 décembre 1974 avec Ernesto Sábato, Borges répond, « avec une solennité ironique » à la question d'Orlando Barone « *Et quelle est votre opinion sur Dieu, Borges ?* » :

C'est la plus grande création de la littérature fantastique. Ce qu'ont pu imaginer Wells, Kafka ou Poe n'est rien comparé à ce qu'a imaginé la théologie. L'idée d'un être parfait, omniscient et tout-puissant est réellement fantastique.

(*Conversations à Buenos Aires*, *Op. Cit.*, p. 40.)

³ J. L. Borges / C. Peralta, « L'électricité des mots », traduit de l'espagnol par J. R. Outin, in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, *Op. Cit.*, pp. 409-410.

⁴ M. Vicent, « Jorge Luis Borges : la visión del ámbra », in *El País Babelia*, Madrid, 27 de junio de 2009.

era **agnóstico**. Es decir no creía en Dios, no negaba a Dios porque eso sería ser ateo ni creía en Dios porque eso sería ser creyente. Pero creo que el agnosticismo es justamente lo que uno puede ir siguiendo como un hilo a lo largo de toda la obra de Borges. Es decir tratar de encontrar a Dios por el único camino que no se lo puede encontrar. Es **por la razón**. [...] Pero por la razón **no lo podemos encontrar**. »¹. Schopenhauer fait, d'ailleurs, remarquer que « [...] puisque l'existence de Dieu est une affaire de révélation et qu'elle est par là même inébranlablement établie, elle peut se passer d'une confirmation humaine. »².

La poésie borgésienne met en évidence, avec insistance, le caractère inconcevable et mystérieux de Dieu. Le poème « De que nada se sabe » est à cet égard particulièrement révélateur : le titre constitue déjà une allusion sur quelque chose que l'on méconnaît absolument. La tournure impersonnelle du « On » (« se + 3^{ème} pers. du sing. : « se sabe ») revêt une visée généralisante, qui signifie que cette ignorance n'est pas le fait d'un individu, mais relève de tout un chacun. Au fil du discours poétique, on saisit que la limitation de notre connaissance a trait à l'entité de Dieu :

v. 7	[...] Quizá el destino humano	[...] Peut-être le destin des hommes
v. 8	de breves dichas y de largas penas	Fait de très brefs bonheurs et de très longues peines
v. 9	es instrumento de Otro. Lo ignoramos ;	Est-il l'instrument d'un Autre. Nous l'ignorons ;
v. 10	darle nombre de Dios no nos ayuda. ³	Lui donner le nom de Dieu ne nous aide guère.

Sur une tonalité métaphysique, la voix poétique pose, dans ce passage, une conjecture, introduite par l'adverbe « Quizá » : croire que nous pouvons être maître de notre propre destin n'est peut-être que pure illusion. Il se peut fort bien que celui-ci soit le jouet d'une entité insaisissable, d'un « Autre », comme le signale le pronom indéfini. L'emploi du verbe « ser », au mode indicatif, après « quizá », laisse transparaître le sentiment de forte probabilité qui anime la voix poétique. Elle s'exprime à présent, en endossant la voix du collectif « nous » (« Lo ignoramos », v. 9 ; « nos », v. 10), ce qui a pour effet d'inclure l'interlocuteur, qui n'échappe donc pas à cette ignorance commune. L'interrogation apparaît insoluble : « [...] Lo ignoramos ; / darle nombre de Dios no nos ayuda. ». En effet, le remplacement du pronom indéfini « Otro » par le nom propre de « Dios » ne lève pas pour autant le mystère. Ce nom demeure une énigme éternelle, qui s'explique par la nature abstraite, non représentable de cette entité. Serge Champeau

¹ *El siglo de Borges I (Negro sobre blanco)*, animado por el periodista Fernando Sánchez Dragó, invitados : María Kodama, José María Álvarez, Marcos Ricardo Barnatán y Carlos Cañeque, RTVE.es, 27 de diciembre de 1999, 32'35. (C'est nous qui surlignons.)

² A. Schopenhauer, *De la quadruple racine du principe de raison suffisante*, *Op. Cit.*, p. 176.

³ J. L. Borges, « De que nada se sabe », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 126.

affirme, à ce propos, que le nom de « Dieu » « nomme ce qui n'est pas nommable, c'est-à-dire réductible à l'unité d'un objet représenté »¹. D'ailleurs, comme l'indique la voix poétique du poème « En Islandia el alba », Dieu ne possède pas de visage : « [...] Dios, que no tiene cara. »².

Etant donné que Dieu est insaisissable, la poésie borgésienne va tenter de le rendre plus saisissable : au lieu de mentionner le nom abstrait « Dieu », elle recourt fréquemment à des périphrases qui mettent en relief son activité toute-puissante de régisseur de l'Univers. Ainsi la voix poétique, au début du poème « Límites », évoque son assujettissement implacable aux lois divines. Elle désigne implicitement Dieu par la périphrase « [...] Quién prefija omnipotentes normas »³. Au pronom indéfini en majuscule « Quién », elle adjoint l'attribut du commandement cosmique tout-puissant (« prefija omnipotentes normas »). L'accent porté sur le pronom « Quién », comme s'il s'agissait d'un pronom interrogatif, fait subtilement rejaillir la question universelle « Qui (ou quoi) est Dieu ? ».

C'est également sous forme périphrastique (et même ici en outre métaphorique, avec l'image du labyrinthe) que la voix poétique de « Otro poema de los dones » adresse un remerciement à Dieu, afin de lui témoigner toute sa gratitude pour son octroi d'innombrables dons : « Gracias quiero dar al **divino / laberinto de los efectos y de las causas** »⁴. Une telle image met en relief l'aspect inextricable et déroutant, pour ne pas dire inintelligible pour l'esprit humain, dans la compréhension de la loi de la causalité.

Représenter Dieu en l'image humaine de Jésus-Christ sur la Croix peut constituer une autre manière de le rendre plus saisissable, comme cela se produit dans le poème « Lucas, XXIII » :

v. 8	[...] En su tarea	[...]
v. 9	última de morir crucificado,	Pendant qu'il s'acquittait de son ultime tâche
v. 10	oyó, entre los escarnios de la gente,	De mourir crucifié, au milieu des outrages
v. 11	que el que estaba muriéndose a su lado	Il entendit, qu'à son côté, c'était un Dieu
v. 12	era Dios , y le dijo ciegamente :	Qui se mourait et il lui dit aveuglément :
v. 13	Acuérdate de mí cuando vinieres	« Souviens-toi de moi quand tu viendras dans
v. 14	a tu reino , y la voz inconcebible	Ton royaume » ; alors la voix inconcevable
v. 15	que un día juzgará a todos los seres	Qui un jour viendra juger tous les êtres,
v. 16	le prometió desde la Cruz terrible	Du haut de la terrible Croix lui promet

¹ S. Champeau, *Borges et la métaphysique*, Op. Cit., pp. 103-104.

² J. L. Borges, « En Islandia el alba », vers 11, in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 133.

³ J. L. Borges, « Límites », vers 5, in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 57.

⁴ J. L. Borges, « Otro poema de los dones », vers 1 et 2, in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 81. (C'est nous qui surlignons.)

Dans ce passage, le “bon larron” s’aperçoit que la personne qui est clouée sur la croix auprès de lui, n’est autre que Dieu lui-même. La substitution originale du nom de Jésus-Christ, l’envoyé de Dieu, par celui de Dieu (v. 12) crée un effet de surprise, eu égard au texte biblique, où Dieu est « l’Éternel », et ne peut mourir d’un déicide (en l’occurrence « morir crucificado », v. 9). En ce sens, la définition du philosophe Spinoza s’accorde à préciser le caractère immortel de Dieu : « PAR DIEU, J’ENTENDS UN ÊTRE ABSOLUMENT INFINI, C’EST-À-DIRE UNE SUBSTANCE CONSISTANT EN UNE INFINITÉ D’ATTRIBUTS, DONT CHACUN EXPRIME UNE ESSENCE ÉTERNELLE ET INFINIE. »².

Borges considère que Jésus-Christ est « l’homme le plus extraordinaire dont l’histoire se souvienne »³ et que ses paraboles sont mémorables. Il ne manque pas de souligner que Nietzsche qui a eu l’audace de proclamer que « Dieu est mort » n’est pas parvenu à remplacer la figure christique par Zarathoustra :

– *Catholiques ou protestants, croyants ou incroyants ; je pense, Borges, que la figure du Christ est exemplaire et toujours utile.*

– Oui, et elle n’a pas été remplacée, parce que le projet de Nietzsche de lui substituer Zarathoustra a échoué, avec éclat, mais a échoué, néanmoins.

– *Les projets d’Antéchrists.*

– Et oui, aussi, tous. Zarathoustra était l’un des plus ambitieux. Bien sûr qu’il a avorté, puisque personne ne peut penser à Zarathoustra, à son lion qui rit, à son aigle, à sa grotte ; tout ceci est évidemment une blague ; je ne dirai pas une blague mais une anomalie littéraire, assez lourde, non ?

– *Oui, cela signifie que celui qui a affirmé « Dieu est mort » n’a pas réussi à le remplacer.*

– Non, il semble que non ; cette voix qu’on entendit, affirmant que Pan était mort. Il semble qu’il n’a pas été remplacé.⁴

Dans le poème de Borges, cette substitution nominative de Jésus-Christ par « Dieu » n’est pas du tout fortuite. Elle produit un effet d’humanisation en même temps que de “visibilité” de Dieu, qui est, rappelons-le, une notion abstraite, quelque entité invisible, irréprésentable, inconcevable — d’où d’ailleurs l’adjectif « inconcevable » pour qualifier la voix du Tout-Puissant. Les paroles du voleur, qui demande une grâce (mise en italique dans les vers 13 et 14) et la réponse de promesse du Paradis (vv. 14-17), sont une retranscription intertextuelle du texte originel de la Bible, à la nuance près que dans le texte source c’est le Messie Jésus, personne de chair et d’os, qui est crucifié :

¹ J. L. Borges, « Lucas, XXIII », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, pp. 38-39. (C’est nous qui surlignons.)

² B. Spinoza, Chap. « De Dieu », in *L’Éthique, Op. Cit.*, p. 65 (en majuscules dans le texte).

³ J. L. Borges / O. Ferrari, *Retrouvailles. Dialogues inédits, Op. Cit.*, p. 133.

⁴ *Ibid.*, p. 145.

Et il dit à Jésus : « [Seigneur], **souviens-toi de moi, quand tu viendras régner.** » Jésus lui répondit : « Je te le dis en vérité, aujourd’hui tu seras avec moi dans le paradis. »¹

Vers la fin du poème, la voix poétique désigne le voleur comme un « amigo / de **Jesucristo** »², et non pas un ami de « Dios », autre effet de surprise, ce qui corrobore une confusion (bien sûr, intentionnelle), ou plus exactement, une fusion originale entre Dieu et son messager Jésus.

En revanche, Schopenhauer, lui, considère Jésus-Christ comme « le symbole ou la personnification de la négation du vouloir-vivre, et non comme une individualité, tel que nous le présente l’Evangile, son histoire mythique, ou bien tel que nous le font voir les données historiques probables ou réelles qui servent de fondement à l’Evangile. »³.

Dans le poème intitulé « Rafael Cansinos-Asséns », qui rend hommage à cet érudit judéo-chrétien et polyglotte, dont Borges a fréquenté la “tertulia” et à l’égard duquel il a toujours professé l’admiration d’un disciple, la voix du Seigneur se fait également entendre :

v. 9	Lo llamaba Israel. Íntimamente	Israël l’appelait. Intimement
v. 10	la oyó Cansinos como oyó el profeta	Cansinos l’entendit. Tel le prophète
v. 11	en la secreta cumbre la secreta	Entendant sur la cime secrète,
v. 12	voz del Señor desde la zarza ardiente. ⁴	Dans le buisson ardent, la voix du Seigneur.

Dans ce passage, la voix poétique nous révèle que Cansinos-Asséns perçut l’appel du Seigneur, comme le suggère le complément d’objet direct « la » (v. 10), qui se réfère de façon proleptique (par effet d’anticipation) à « la secreta / voz del Señor » (vv. 11-12). On peut observer deux parallélismes successifs à la fois syntaxiques et partiellement lexicaux (dont le second prend son ampleur sur deux vers), ce qui renforce la comparaison entre l’appel de Moïse sur le Mont Sinäi et celui de Cansinos :

v. 10	« [...] oyó Cansinos » // [...] oyó el profeta »
	V Sujet V Sujet
vv. 11-12	« [...] la secreta cumbre // la secreta / voz del Señor [...] »
	Art Adj N Art Adj N + Cplt du N

¹ « L’Evangile de Luc », chap. 23, in *La Bible, Op. Cit.*, p. 685. (C’est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges, « Lucas, XXIII », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 39. (C’est nous qui surlignons.)

³ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation, Op. Cit.*, p. 508.

⁴ J. L. Borges, « Rafael Cansinos-Asséns », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 74.

Remarquons les échos en **-eta** (« profeta » / « secreta » – « secreta ») qui établissent une jonction sonore entre les deux parallélismes. On peut constater que la voix poétique garde en secret le nom du prophète et conserve parallèlement le mystère sur le nom de la Montagne sacrée, ce qui laisse peut-être entendre la primauté du fait sur les noms — comme dans le poème « Lucas, XXIII », où le nom du voleur n'est pas mentionné, puisqu'il est tombé dans l'oubli, comme précise la voix poétique. Ce voile sur les noms confère aussi au poème un certain charme énigmatique, qui entre en parfaite adéquation avec l'appel secret de Dieu (adverbe « Íntimamente »), qui fit sentir à Cansinos, profondément (adjectif « hondo ») et avec force (comme le suggère l'anaphore « y sintió que era suya(o) »), son âme de rabbin, lui confirma sa vocation pour l'étude des textes hébraïques, et en particulier, des Psaumes et du Cantique :

v. 5	Bebió como quien bebe un hondo vino	Comme celui qui boit un vin profond,
v. 6	los Salmos y el Cantar de la Escritura	De l'Écriture il buvait le Cantique,
v. 7	y sintió que era suya esa dulzura	Les Psaumes, et il sentait que leur musique
v. 8	y sintió que era suyo aquel destino.	Était à lui, tout comme ce destin.

Quand ce n'est pas Dieu qui se fait entendre, il arrive que certains lui adressent des appels. Tel est le cas dans le poème « James Joyce », où la voix poétique invoque le Seigneur, en sollicitant son aide :

v. 3	[...] un terrible	[...] furent préfixés épouvantablement
v. 4	Dios prefijó los días y agonías	Tous les jours, tous les maux, jusqu'à l'heure seconde
	[...]	[...]
v. 13	Dame, Señor, coraje y alegría	Accordez-moi, Seigneur, force et joyeux amour ;
v. 14	para escalar la cumbre de este día. ¹	Il m'en faut pour gravir le sommet de ce jour.

La voix poétique est consciente de la rigueur implacable (« terrible ») des lois déterminées par Dieu, qui régissent notre vie jusqu'à la dernière heure (« los días y agonías »). Elle lance un appel au Seigneur afin qu'il l'aide à gravir un « sommet ». Notons le mystère, l'ambiguïté, qui demeurent dans le dernier vers : l'expression « escalar la cumbre » implique l'idée d'une montée. Or, le complément du nom « de este día » ajoute une dimension temporelle. Littéralement « le sommet de ce jour » peut aussi bien évoquer simplement la fin d'une journée difficile que, de façon imagée et euphémistique, la fin de la vie (la montée au Ciel), d'autant que l'amorce panthéiste du premier vers sous-tend qu'une journée peut contenir toute une vie : « En un día del hombre están los días / del tiempo ». De ce point de vue, si cette journée prend fin, la vie trouve son terme. La

¹ J. L. Borges, « James Joyce », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 95.

précision du souhait que le Seigneur lui prodigue « coraje y alegría » laisse également pressentir que la voix poétique rend probablement ses derniers soupirs, qu'elle s'apprête à gravir l'ultime cîme.

Comme nous venons de l'observer, certains poèmes mettent en relief la forte dévotion religieuse qui anime des personnes telles que Rafael Cansinos-Asséns ou encore la voix poétique du poème « James Joyce » qui s'en remet au Seigneur, etc. Cependant, dans d'autres poèmes, se fait jour un autre culte — antagonique à celui de Dieu — pour lequel la ferveur est grande : il s'agit du culte du couteau et du courage. A titre d'exemple, relevons un extrait du poème « El gaucho », où ce culte prime sur la foi religieuse (v. 17). Aux antipodes de la prédication théologique altruiste d'aimer son prochain, il incite fanatiquement à la violence criminelle, qui porte à trépasser (« murieron ») ou à tuer (« mataron ») :

v. 17	Dios le quedaba lejos. Profesaron	Dieu, c'était loin pour eux, trop loin. Ils se fièrent
v. 18	la antigua fe del hierro y del coraje,	Au courage, au couteau. Dans cette antique foi
v. 19	que no consiente súplicas ni gaje.	Sans prières ni prix, l'homme fait seul sa loi.
v. 20	Por esa fe murieron y mataron. ¹	C'est pour cette foi qu'ils moururent ou tuèrent.

Dans le poème « El tango », cette foi (« esa fe »²) est qualifiée de façon plus dépréciative de « secte » : « la secta del cuchillo y del coraje »³. Horacio Salas emprunte, d'ailleurs, cette expression à Borges pour intituler l'un des chapitres de son ouvrage *Le tango* (« La secte du surin et de la bravoure »). Cet essayiste mentionne au début de ce chapitre une citation de Borges, qui souligne les métiers divers et difficiles qu'exerçaient les *compadres* : « Profession : charretier, dresseur de chevaux ou tueur d'abattoir, précise Jorge Luis Borges. Pour toute éducation : la rue (...). »⁴. La voix poétique du poème « El tango » suggère que cet art de manier le couteau relève d'un acte de violence totalement gratuit, non motivé par de la haine, un gain d'argent ou une rivalité amoureuse : « [...] sin odio, / lucro o pasión de amor se acuchillaron [...] »⁵. On saisit qu'aux yeux de ces mauvais garçons, il s'agit d'un acte probatoire et prestigieux : on provoquait virilement l'Autre dans un défi, afin de tester son courage et d'exhiber en même temps le sien, gages

¹ J. L. Borges, « El gaucho », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 110. (C'est nous qui surlignons.)

² *Ibid.*, vers 20, p. 110.

³ J. L. Borges, « El tango », vers 8, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 65.

⁴ H. Salas, « La secte du surin et de la bravoure », in *Le tango, Op. Cit.*, p. 81.

⁵ J. L. Borges, « El tango », vers 11 et 12, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 65.

de renommée et de respect. Cette pratique du couteau renvoie, assurément, à une sorte de code archaïque de l'honneur. En ce sens, Horacio Salas affirme :

Son sens archaïque de l'honneur méprisait aussi bien le coup de poing pratiqué par le bas peuple que le travail régulier qui, l'un comme l'autre, avilissaient l'hidalgo trop anxieux de servir un patron ou une clientèle. En fait, c'étaient des hidalgos déclassés, nés à une époque où l'on ne savait plus vivre ni mourir. Au fond, sans que nul — et encore moins eux-mêmes — ne le sache, ils étaient des réactionnaires au vrai sens du terme, des hommes soudés à la terre et à leurs ancêtres, des aristocrates ratés qui ne pouvaient se consacrer au seul métier propre à toute aristocratie : la guerre.

A mi-chemin entre l'homme de la campagne et l'homme de la ville, le *compadre*, comme son ancêtre le *gaucho*, pratiquait le culte de la bravoure. Exerçant, dans un milieu difficile et hostile, un métier où le droit à la vie devait se mériter chaque jour et où l'on devait son nom, sa renommée et sa vie à des détails ou de simples gestes, il pouvait être entouré d'ennemis mortels aussi bien que de partisans fanatiques.¹

Schopenhauer, quant à lui, condamne, avec virulence, le code de l'honneur chevaleresque (la devise "l'honneur ou la vie"), et de façon plus générale la primauté de « la supériorité physique » et du « courage à la hussarde » sur la « supériorité intellectuelle ». Il souligne que les Anciens (Grecs et Romains), hommes instruits et raisonnables, méconnaissaient l'honneur chevaleresque. Ce code de l'honneur qui est né au Moyen Age dans l'Europe chrétienne, Schopenhauer le juge artificiel, le considère comme « l'enfant de l'orgueil et de la folie »², faisant ressortir, « au lieu de la raison, [...] la force et l'adresse physiques, autrement dit la nature animale » de l'homme. Pour sûr, le philosophe reconnaît le penchant naturel de l'homme pour la violence : « [...] un examen impartial de la nature humaine nous apprend que *frapper* est aussi naturel à l'homme que mordre l'est aux animaux carnassiers et donner des coups de tête aux bêtes à cornes ; l'homme est à proprement parler un *animal frappeur*. »³. Mais ce n'est pas pour autant qu'il faut céder à la violence. Schopenhauer s'érige catégoriquement contre les duels, et déclare que « Ce qu'on appelle en effet un combat loyal ne prouve pas autre chose, si ce n'est qu'on est le *plus fort* ou le *plus adroit* »⁴. Les duels des *compadritos* reposent, de toute évidence, sur cette loi du plus fort et du plus habile, que dénonce Schopenhauer.

Dans un autre contexte spatio-temporel que celui du poème « El tango », bien plus lointain, la voix poétique met en relief à l'amorce du poème « Einar Tambarskelver » un relativisme nominatif théologique (vv. 1-2) qui laisse entendre une certaine indifférence

¹ H. Salas, « La secte du surin et de la bravoure », in *Le tango, Op. Cit.*, pp. 82-83.

² A. Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie, Op. Cit.*, p. 64.

³ *Ibid.*, p. 68. (C'est Schopenhauer qui met en relief en italique les termes « frapper » et « animal frappeur ».)

⁴ *Ibid.*, p. 71. (C'est le philosophe qui met en italique des expressions-clefs dans l'assertion.)

quant à la religion polythéiste scandinave¹ ou chrétienne². A l'époque nordique médiévale, le meilleur tireur à l'arc de Norvège, dont le poème porte en effigie le nom (Einar Tambarskelver), vénéra lui aussi, avant tout, le culte de la bravoure (vv. 3-4), lors de ses batailles maritimes âpres et sanglantes :

v. 1	Odín o el rojo Thor o el Cristo Blanco...	Odin, le rouge Thor ou le Christ Blanc...
v. 2	Poco importan los nombres y sus dioses ;	Peu nous importent les noms et leurs dieux ;
v. 3	no hay otra obligación que ser valiente	Être vaillant, voilà le seul devoir.
v. 4	y Einar lo fue, duro caudillo de hombres. ³	Einar, le dur meneur d'hommes, le fut.

Lors d'un entretien, Borges signale la similitude entre le courage, considéré comme la plus haute vertu aux yeux des Vikings, et la "religion" des *compadritos* qui se fonde sur l'idée qu'« un homme ne peut être un lâche »⁴ : « [...] j'ai trouvé dans une saga scandinave une phrase qui évoque exactement cette idée. Il s'agit de Vikings qui en rencontrent d'autres et qui leur demandent s'ils croient à Odin ou au Christ Blanc ; l'un d'eux répond : "Nous croyons en notre courage." Voilà qui correspond à l'éthique du couteau, des *cuchilleros* »⁵.

A propos de cette saga, Borges fait allusion à l'histoire du roi Olaf I^{er} de Norvège, laquelle est relatée par Snorri Sturluson, poète islandais du XII^e-XIII^e siècle, dans sa *Heimskringla*. Son poème « Einar Tambarskelver » rend hommage à ce poète dont en épigraphe il cite l'œuvre⁶ sans en révéler l'identité :

v. 17	Siglos después, alguien salvó la historia	Quelqu'un, après des siècles, en Islande,
v. 18	en Islandia. Yo ahora la traslado,	Sauva l'histoire. Et moi je la rapporte,
v. 19	tan lejos de esos mares y de ese ánimo.	Si loin de ces mers et de cet esprit.

Selon Borges, Snorri Sturluson « préfiguró, en plena Edad Media, el tipo de **hombre universal** del Renacimiento. Fue, de algún modo, la conciencia del norte ; la historia, la

¹ Selon Snorri Sturluson, Odin était « le plus éminent et le plus ancien » des Ases — les Ases et les Vanes constituaient deux groupes de dieux scandinaves. (S. Sturluson, « Gylfaginning » [« La mystification de Gylfi »], in *L'Edda. Récits de mythologie nordique*, traduit du vieil islandais, introduit et annoté par François-Xavier Dillmann, Paris, Gallimard, 1991, p. 32). Il incarnait, plus précisément, le « père universel, dieu de l'inspiration poétique, des mystères et de la magie, patron des guerriers » (R. I. Page, *Mythes nordiques*, *Op. Cit.*, p. 11).

Comme nous l'avons évoqué auparavant, Thor était le plus puissant des dieux guerriers et, tout particulièrement, vénéré par les Vikings.

² La référence au « Cristo Blanco » est une probable allusion à l'avènement du christianisme que connut l'ancien monde nordique dès le IX^e siècle.

³ J. L. Borges, « Einar Tambarskelver », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 132.

⁴ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, p. 55.

⁵ *Ibid.*, pp. 55-56.

⁶ *Heimskringla*, I, 117.

poesía, la mitología, revivieron en él. Quizá ejecutó la tarea de fijar esas viejas cosas escandinavas, porque intuyó que estaban tocando a su fin [...] »¹.

Dans le poème épique « Einar Tambaraskelver », la voix borgésienne célèbre à son tour l'histoire de ce roi norvégien, et plus précisément, sa dernière bataille maritime qui dégénéra en une tragique défaite :

v. 11	[...] Ya perdida la jornada,	[...] Le combat déjà perdu
v. 12	ya abierto el estribor al abordaje,	Et le tribord s'ouvrant à l'abordage,
v. 13	un flechazo final quebró su arco.	Un dard final brise son arc. Le roi
v. 14	El rey le preguntó qué se había roto	Lui demande ce qui s'était rompu
v. 15	a sus espaldas y Einar Tambaraskelver	Derrière lui ; Einar Tambaraskelver
v. 16	dijo : <i>Noruega, rey, entre tus manos</i> ² .	Répond : <i>Roi, la Norvège entre tes mains.</i>

De plus, dans l'essai qu'il consacre aux anciennes littératures nordiques, Borges conte, au présent de narration, pareil retournement de situation lors de la dernière bataille maritime de Saint-Olaf I^{er}, « *Perpetuus rex Norvegiae* »³ :

En la última batalla de Olaf Tryggvason, una flecha de las ya victoriosas naves hostiles rompe en dos el arco de Einar Tambaraskelver, que es el mejor arquero del rey y que está a punto de matar al jefe enemigo.

— ¿ Qué se ha roto ? — pregunta Olaf Tryggvason, sin darse vuelta.

— Noruega, rey, entre tus manos — le grita Einar.

La batalla se pierde y el rey muere ahogado.⁴

Dans les poèmes évoqués précédemment, la puissance physique et le courage sont les seules qualités qui importent à ces hommes. Pourtant, il est à remarquer dans d'autres poèmes que la puissance de Dieu est insigne et considérable. Les attributs supra-humains, dont il est doté (mémoire absolue, omniscience parfaite, justice infaillible...), apparaissent en toute lumière.

Ainsi la voix poétique du sonnet « Everness » assimile-t-elle métaphoriquement l'Univers à la mémoire divine : « Y todo es una parte del diverso / cristal de **esa memoria, el universo** [...] »⁵. En effet, la mémoire de Dieu n'est pas sélective⁶ comme celle de l'être

¹ J. L. Borges / M. E. Vázquez, *Literaturas germánicas medievales*, Op. Cit., p. 170. (C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges, « Einar Tambaraskelver », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 132.

³ J. L. Borges / M. E. Vázquez, *Literaturas germánicas medievales*, Op. Cit., p. 166.

⁴ *Ibid.*, p. 166.

⁵ J. L. Borges, « Everness », vers 9 et 10, in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 76. (C'est nous qui surlignons.)

⁶ Borges indique à Osvaldo Ferrari : « Je crois, comme le philosophe juif français Bergson, que **la mémoire est sélective**, et que chacun élit... la mémoire élit. » (in *Retrouvailles. Dialogues inédits*, Op. Cit., p. 21 ; c'est nous qui surlignons).

humain, mais au contraire “totalisatrice”, ce que souligne le premier quatrain (et qui n’est pas sans rappeler la mémoire prodigieuse du personnage Funes, atteint d’hypermnésie¹) :

v. 1	Sólo una cosa no hay. Es el olvido.	Tout existe, hormis une chose : l’oubli.
v. 2	Dios, que salva el metal, salva la escoria	Dieu sauve le métal ; il sauve aussi la cendre,
v. 3	y cifra en Su profética memoria	Et sa mémoire prophétique peut comprendre
v. 4	las lunas que serán y las que han sido. ²	Les lunes de demain, d’hier et d’aujourd’hui.

Outre le fait de ne jamais être lacunaire (v. 1) et de graver les événements du Passé et du Présent, elle revêt la particularité prospective de contenir les phénomènes du Futur, comme le laisse entendre le champ lexico-sémantique de l’anticipation : « profética » (v. 3), « las lunas que serán » (v. 4), « y los que irá dejando todavía » (v. 8). C’est la prescience divine³.

Dans le second quatrain, la voix poétique insiste sur le fait que la mémoire de Dieu est Absolue (« Ya todo está. »), contient Tout. Elle se réfère à un exemple, qui implique directement l’interlocuteur sur le mode du tutoiement (adjectif personnel « tu ») :

v. 5	Ya todo está. Los miles de reflejos	Tout est déjà. Tous ces milliers de reflets
v. 6	que entre los dos crepúsculos del día	Qu’entre les deux crépuscules d’une journée
v. 7	tu rostro fue dejando en los espejos	Ton visage laissa inscrits sur les miroirs
v. 8	y los que irá dejando todavía.	Et tous ceux que sans doute il inscrira encore,

Notons, dans ce passage, la fonction spéculaire de la mémoire de Dieu, capable de conserver chacun des plus infimes événements des trois dimensions temporelles, y compris jusqu’au détail du moindre reflet, comme le suggère l’hyperbole « **los miles de reflejos** ». Cette idée qu’elle est “speculum” (miroir) de la richesse et de la diversité de l’Univers (adj. « diverso ») se voit confirmée dans le tercet qui suit : « Y todo es una parte del **diverso** /

Borges laisse entendre l’aspect salutaire et vital de la faculté d’oublier : « El hecho mismo de percibir, de atender, es de orden selectivo : toda atención, toda fijación de nuestra conciencia, comporta una deliberada omisión de lo no interesante. [...] Nuestro vivir es una serie de adaptaciones, vale decir, una educación del olvido. » (J. L. Borges, « La postulación de la realidad », in *Discusión, Op. Cit.*, pp. 88-89).

¹ J. L. Borges, « Funes el memorioso » / « Funès ou la mémoire », in *Ficciones / Fictions, Op. Cit.*, pp. 210-233.

« Si l’on avait une mémoire parfaite, on mourrait. J’ai écrit une nouvelle sur ce thème, l’histoire d’un homme accablé d’une mémoire infinie. Le titre de cette histoire, c’était, je crois, *Funes ou la Mémoire*. Oui, pour continuer de vivre, il faut oublier. Parce que, sans cela, on serait englouti par le passé trop précis, par trop de jours, trop de circonstances. De sorte que l’oubli est une part de la mémoire, une part très précieuse de la mémoire. » (J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges, Op. Cit.*, p. 33).

² J. L. Borges, « Everness », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 76.

³ Dans l’un de ses essais, Borges relève, à ce propos, la perfection du Dieu décrit par les théologiens, entité ignorant le concept de “Hasard” et détenant la Connaissance Absolue : « Remotamente se aproxima al Señor, para Quien el vago concepto de azar ningún sentido tiene. Al Señor, al perfeccionado Dios de los teólogos, que sabe de una vez –*uno intelligendi actu*– no solamente todos los hechos de este repleto mundo, sino los que tendrían lugar si el más evanescente de ellos cambiara –los imposibles, también. » (J. L. Borges, « Una vindicación de la Cábala », in *Discusión, Op. Cit.*, pp. 75-76).

crystal de esa memoria, el universo [...] ». En fin de compte, la mémoire de Dieu apparaît comme un miroir universel, et qui plus est, labyrinthique de notre monde : « no tienen fin sus arduos corredores »¹. Cette mémoire divine est éternelle (v. 1 ; « no tienen fin », v. 11), d'où le titre du poème, « Everness », emprunt audacieux à John Wilkins, signifiant « Éternité », comme l'explique ainsi Borges : « Il y a aussi ce mot superbe qu'a inventé l'évêque Wilkins au dix-septième siècle, un mot si beau qu'aucun poète n'a jamais osé l'employer. Il a inventé deux mots. L'un est *everness* (durée perpétuelle) dont j'ai eu l'audace de faire le titre de l'un de mes sonnets, « Everness ». Car « Everness » est meilleur que *eternity* (éternité). Il rappelle l'allemand *Ewigkeit*. »². Remarquons, au passage, que « Ewigkeit » est le titre d'un autre sonnet borgésien qui, dans la *Antología poética 1923-1977*, succède immédiatement au sonnet « Everness » et que ces deux poèmes présentent la thématique commune de la négation de l'oubli, sous forme d'un écho intertextuel : « Sólo una cosa no hay. Es el olvido » (dans « Everness »³), « Sé que una cosa no hay. Es el olvido ; » (dans « Ewigkeit »⁴).

Etant donné que Dieu est doté d'une Mémoire Absolue, il n'est pas étonnant de découvrir qu'il est le seul détenteur de la Connaissance Absolue, de l'Omniscience Parfaite. Cet attribut divin est patent, en particulier dans les poèmes-chansons « Milonga de Jacinto Chiclana » et « Milonga de Albornoz ». Ainsi le parolier de la « Milonga de Jacinto Chiclana » précise-t-il que Dieu, et seulement lui, peut connaître la nature intègre, loyale du *cuchillero* : « Sólo Dios puede saber / la laya fiel de aquel hombre ; »⁵. Le premier couplet de la « Milonga de Albornoz » est également significatif quant à l'allusion implicite à Dieu, en tant qu'entité parfaitement omnisciente :

v. 1	Alguien ya contó los días,	Quelqu'un déjà compte les jours,
v. 2	alguien ya sabe la hora,	Quelqu'un déjà qui connaît l'heure,
v. 3	alguien para Quien no hay	Quelqu'un pour qui il n'y a pas
v. 4	ni premuras ni demora. ⁶	De temps pressé ni de délai.

Remarquons l'ambiguïté interprétative du premier vers, où le verbe « contar » peut se comprendre soit comme « conter », « raconter », ou soit « compter ». Or, les vers qui suivent

¹ J. L. Borges, « Everness », vers 11, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 76.

² J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 162.

³ J. L. Borges, « Everness », vers 1, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 76.

⁴ J. L. Borges, « Ewigkeit », vers 11, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 77.

⁵ J. L. Borges, « Milonga de Jacinto Chiclana », vers 33 et 34, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 91.

⁶ J. L. Borges, « Milonga de Albornoz », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 93.

dissipent le mystère : ce verbe est à entendre dans le sens de compter, mesurer, totaliser. En effet, l'indication « la hora » laisse entendre de façon euphémistique l'heure de la mort ; et puis l'anaphore du pronom indéfini « Alguien » renvoie avec insistance à un être indéterminé, mais qui est d'importance majeure, comme le suggère le redoublement grammatical par un autre pronom indéfini (« Quien »). Ce redoublement se trouve, en outre, renforcé phoniquement, par un écho phonématique d'occlusives vélaires (/g/ - /k/), et par une répétition syllabique finale en **-ien** :

« **alguien** para **Quien** »

La présence de la majuscule dans « **Quien** » constitue aussi un indice typographique de la grandeur de l'être inconnu évoqué, qui a le pouvoir de quantifier infailliblement la durée de la vie d'un individu et de connaître avec une extrême précision (une suprême précision, pourrait-on mieux dire), sans l'ombre d'une erreur d'anticipation ou de retard (« ni premuras ni demora », v. 4), le moment fatidique de sa finitude, ce qui fait dire très justement à Vladimir Jankélévitch : « [...] L'homme n'est pas fait pour connaître cette date [...] »¹. Comme le souligne Borges, la connaissance de ce "chiffre"² demeure un mystère :

BORGES : [...] J'ai eu l'idée que toutes les expériences nous sont données, disons, un certain nombre de fois. Qu'il nous sera donné de voir la lune, je ne sais pas... mille fois mais pas une seule fois de plus. De sorte qu'il y a un chiffre pour toute chose, un chiffre qui indique qu'on fait une chose pour la dernière fois. Par exemple, c'est peut-être la dernière fois que je parle de poésie, je n'en sais rien. Peut-être que je vais mourir cette nuit. A mon âge, beaucoup de choses sont un adieu, un au revoir aux choses. J'ai appelé mon livre *Le Chiffre* parce que j'ai pensé à ce poème où quelqu'un dit à un homme qu'il lui est permis de voir la lune un certain nombre de fois, pas une seule fois de plus. C'est une sorte de poème tragique. J'ai écrit beaucoup de poèmes sur ce thème. L'un s'appelle *Limites*, il développe l'idée que l'on ne fait les choses qu'un certain nombre de fois, sans s'en douter.³

¹ Lors de son entretien avec Daniel Diné, Vladimir Jankélévitch délivre son point de vue sur le cas particulier du condamné à mort :

Il y a pourtant quelqu'un qui connaît la date de sa mort, c'est le condamné à mort...

Oui, c'est une expérience monstrueuse. Mais elle est impensable pour un homme normal parce qu'elle est celle d'une vie dans laquelle l'heure de la mort est certaine au lieu d'être incertaine. Non seulement le fait de mourir est certain, comme il l'est pour tout le monde, mais la date est connue, et cela ne l'est pour personne. Quand ces deux choses sont certaines, **alors la vie est invivable. L'homme n'est pas fait pour connaître cette date**, il est fait pour l'entrouverture. Sa vie est fermée par la mort mais elle est toujours entrebâillée par l'espérance, ce qui fait qu'il n'est jamais nécessaire de mourir. C'est cette espérance qui est refusée au condamné à mort. Cela est contre nature, inhumain. C'est un temps monstrueux. Plus que trois heures. Plus que deux heures. Plus qu'une heure... Plus que trente minutes... Plus que vingt-neuf minutes...

(V. Jankélévitch, *Penser la mort ?*, Avant-propos et direction éditoriale de Françoise Schwab, Paris, Éditions Liana Levi, 1994, pp. 29-30 ; c'est nous qui surlignons.)

² *La cifra*, en français « Le chiffre », constitue le titre symbolique donné par Borges à son avant-dernier recueil de poésie ainsi qu'à l'ultime poème dudit recueil.

³ J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, Op. Cit., pp. 35-36.

Dans la poésie bourgeoise, est mise aussi en relief la suprématie de la Justice de Dieu.

La voix poétique du poème « Israel » fait allusion, par la synecdoque « boca », à une personne en souffrance (« desde el abismo »), qui fait l'éloge de la justice céleste :

v. 13	una boca que alaba desde el abismo	une bouche qui du fond de l'abîme
v. 14	la justicia del firmamento [...] ¹	exalte la justice du firmament [...]

Dans le sonnet « Una mañana de 1649 », la voix poétique suggère que le Roi Charles I^{er} discerne un abîme entre la justice plurielle et temporelle des hommes (« los jueces ») et la Justice unique et spirituelle de Dieu (« el Juez ») :

v. 12	[...] Los jueces	[...] les juges ne sont pas
v. 13	no son el Juez. [...] ²	Le Juge. [...]

Le contre-rejet « Los jueces » produit un effet de suspense : cette mise en relief en fin de vers reflète syntaxiquement l'importance apparente des hommes de justice. Or, leur grandeur s'amenuise immédiatement au vers suivant par la survenance de l'adverbe de négation « no » et la référence au Juge unique, tout-puissant et infailliblement juste, qu'est Dieu. Remarquons, ici encore, la graphie en majuscule dans « Juez », qui renforce l'idée de l'omnipotence de Dieu. Il est intéressant d'observer dans ce poème que la fracture entre la justice des hommes et celle de Dieu ne concorde pas avec la pensée théologique de Saint Augustin, qui conçoit la justice des hommes comme la dépositaire de celle de Dieu : « Comme la justice de Dieu n'est pas seulement la justice par laquelle il est juste lui-même, mais encore celle qu'il produit dans l'homme, justifié par lui, ainsi la loi de Dieu est plutôt la loi des hommes, mais donnée par Dieu. »³.

A l'inverse du sonnet précédent, le poème « Ni siquiera soy polvo » entre plus en adéquation avec la pensée théologique augustinienne, dans le sens où la voix poétique, Alonso Quijano, nostalgique du temps de la justice des chevaliers chrétiens, se prend à rêver de la venue providentielle d'un justicier, envoyé par Dieu :

v. 19	Cristianos caballeros recorrían	J'ai appris que les chevaliers chrétiens
v. 20	los reinos de la tierra, vindicando	Parcouraient les royaumes de la terre,
v. 21	el honor ultrajado o imponiendo	Vengeant l'honneur outragé, imposant
v. 22	justicia con los filos de la espada.	Justice au fil de leur épée. Dieu veuille

¹ J. L. Borges, « Israel », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 99.

² J. L. Borges, « Una mañana de 1649 », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 85.

³ Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, Tome 3, Paris, Éditions du Seuil, 1994, pour la présente édition, p. 287.

v. 23 Quiera Dios que un enviado restituya
v. 24 a nuestro tiempo ese ejercicio noble.¹

Qu'un de ses envoyés restitue
À notre temps cet exercice noble.

En dépit de sa vieillesse (« Soy hombre entrado en años. [...] »²), Alonso Quijano décide, contre toute attente, de s'ériger en ce réparateur des injustices dont il méconnaît pour l'instant le nom (« No sé aún su nombre ») ; il sera don Quichotte. Ainsi sa résolution est-elle ferme de se transmuier, par le biais d'un dédoublement métalectique, de rêveur en son personnage rêvé (« Seré mi sueño ») :

v. 27 No sé aún su nombre. Yo, Quijano,
v. 28 seré ese paladín. Seré mi sueño.

[...] Je ne sais pas encore
Son nom. Moi, Quijano, je fais le vœu
D'être ce paladin. D'être mon rêve.

Il est significatif de constater une mise en abyme sous-jacente du rêve dans le rêve (« un sueño / [...] en el sueño »), par le fait que le rêveur Quijano nous dévoile qu'il est lui-même le rêve d'un autre :

v. 33 [...] Mi cara (que no he visto)
v. 34 no proyecta una cara en el espejo.
v. 35 **Ni siquiera soy polvo. Soy un sueño**
v. 36 que entreteje **en el sueño** y la vigilia
v. 37 mi hermano y padre, el capitán Cervantes [...]

[...] Mais mon visage
(Que je n'ai pas vu) ne projette pas
De visage au miroir. Je ne suis même
Pas poussière. Je ne suis rien qu'un rêve
Ourdi dans le sommeil et dans la veille
Par mon frère et père, le capitaine
Cervantes [...]

En effet, le statut onirique de Quijano se laisse deviner par la précision de son visage, qui ne peut pas se réfléchir dans un miroir (vv. 33-34). Cela se trouve confirmé explicitement dans le vers suivant, qui reprend le titre du poème (« Ni siquiera soy polvo »), en l'accompagnant d'une explication (« Soy un sueño »), qui accroît l'idée d'existence illusoire du personnage. Ce dernier a conscience de n'être que le rêve de son créateur Cervantes. Quijano, étant un penseur et ne jouissant pourtant pas d'une existence substantielle, individuelle et durable (puisqu'elle est subordonnée à Cervantes), on pourrait percevoir dans ce poème « Ni siquiera soy polvo », au titre d'ailleurs hautement révélateur, l'écho de la négation du "cogito, ergo sum" de Descartes, présente dans le premier essai de jeunesse de Borges qui s'appuie sur l'argument de réfutation de Schopenhauer :

[...] el famoso baluarte del *cogito, ergo sum*. Pienso, luego soy. Si ese latín significara : *Pienso, luego existe un pensar* — única conclusión que acarrea lógicamente la premisa — su verdad sería tan incontrovertible como inútil. Empleado para significar *Pienso, luego hay un pensador*, es exacto en el sentido de que toda actividad supone un sujeto y mentiroso en las ideas de individuación y continuidad

¹ J. L. Borges, « Ni siquiera soy polvo », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 142.

² *Ibid.*, vers 9, p. 141.

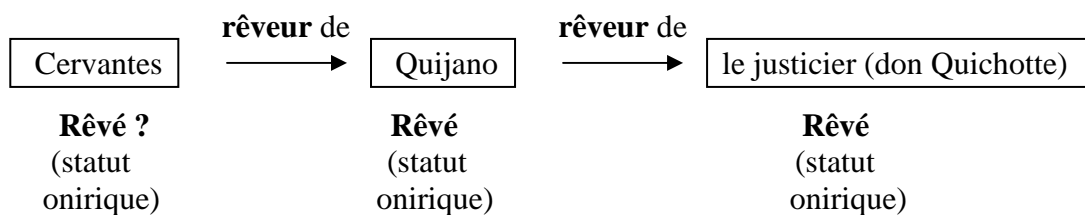
que sugiere. La trampa está en el verbo *ser*, que según dijo Schopenhauer es meramente el nexa que junta en toda proposición el sujeto y el predicado.¹

Dans le poème qui nous occupe, il importe de relever, au vers 37, l'antithèse « hermano y padre », qualifiant Cervantes, qui crée un effet de paradoxe. L'écrivain espagnol est, de toute évidence, le père de Quijano, puisqu'il lui a donné fictivement naissance. Or, le substantif « capitán », qui renvoie au grade d'officier de Cervantes, suggère l'idée que Cervantes et son personnage, redresseur de torts, étaient en quelque sorte frères d'armes. Le sonnet que Borges dédie à Cervantes, intitulé « Un soldado de Urbina », conforte cette idée ; les deux derniers vers sont particulièrement révélateurs :

v. 13 *atravesando el fondo de algún sueño,* Il cheminait jusques au fond de quelque rêve,
v. 14 *por él ya andaban don Quijote y Sancho.*² En lui, déjà marchaient Don Quichotte et Sancho.

Ces vers laissent entendre que durant l'accomplissement de ses faits d'armes, Cervantes concevait en même temps le personnage de don Quichotte. Comme par un effet de mise en abyme, le combattant Cervantes, à qui il fut donné de vivre une réalité épique, portait en lui un autre combattant, de nature onirique, qui échaffaudait lui-même des rêves épiques.

Si l'on considère que la vie de l'être humain est un songe, alors l'emploi de « hermano » n'est pas non plus illogique : ce terme sous-tendrait l'idée que Cervantes est le frère de Quijano, de par leur lien de parenté quant à leur statut onirique et éphémère. Ainsi se profile la mise en abyme d'un rêve qui en engendre de façon spéculaire d'autres, avec la particularité de provoquer un jeu métalectique de changements de niveaux narratifs :



La fin du poème confirme plus explicitement la mise en abyme qui était perceptible :

v. 40 *Para que yo pueda soñar al otro* Pour que je puisse rêver l'autre, dont
v. 41 *cuya verde memoria será parte* La verte mémoire fera partie
v. 42 *de los días del hombre, te suplico :* Des jours humains, je t'en supplie, mon Dieu
v. 43 *mi Dios, mi soñador, sigue soñándose.* Mon rêveur, continue à me rêver.

¹ J. L. Borges, *Inquisiciones*, *Op. Cit.*, pp. 126-127 (en italique dans le texte).

² J. L. Borges, « Un soldado de Urbina », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 56.

La voix de Quijano implore (« te suplico ») implicitement son créateur Cervantes (« mi soñador ») de continuer à le rêver. Il s'agit là de la condition nécessaire à la poursuite de son propre rêve de « l'autre », sans quoi cette chaîne de causalité se romprait. C'est avec une force élogieuse que Quijano invoque son démiurge temporel, en le défiant, et plus précisément en l'assimilant au Démiurge divin, comme le suggèrent la mise en apposition emphatique « mi Dios » et la répétition de l'ajectif possessif « mi » (« mi Dios, mi soñador »).

Nous venons d'observer qu'il se dégage de la poésie borgésienne l'idée de l'omnipotence de Dieu, de par ses attributs tout-puissants. Or, selon une perspective antinomique à semblable pensée, certains poèmes borgésiens laissent transparaitre une remise en cause de l'unicité et de la toute-puissance de Dieu.

En effet, la voix poétique du poème « Ajedrez » suggère à la fin de son discours l'hypothèse selon laquelle Dieu pourrait en cacher un autre :

v. 26 Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.

Dieu pousse le joueur et le joueur la pièce.

v. 27 ¿ Qué dios detrás de Dios la trama empieza

Quel dieu, derrière Dieu, débute cette trame

v. 28 de polvo y tiempo y sueño y agonías ?¹

De poussière et de temps, de rêve et d'agonies ?

La concaténation du vers 26 met en relief une série progressive, où le joueur d'échecs occupe le double statut de commandeur commandé : il est commandé par Dieu et commande à son tour la pièce. Le vers 27 ouvre sur un autre abîme, mais à rebours, qui nous enfonce un peu plus dans le mystère de l'énigme de Dieu : de façon spéculaire au joueur, Dieu est peut-être un commandeur, commandé par un autre dieu (« ¿ Qué dios detrás de Dios [...] »). Si tel est le cas, le grand Dieu que l'on vénère (comme l'indique la grandeur de la majuscule) n'est plus unique ni suprême, ni la cause première et absolue. Il ne représente plus l'Être transcendant et parfait, régisseur de l'ordre de l'Univers. Il se retrouve dans la position d'un subalterne, supervisé par un dieu qui, lui, ne portant pas de majuscule, est peut-être imparfait. Lors de ses conversations avec Borges, Ernesto Sábato émet, d'ailleurs, en conjecture une telle imperfection : « [...] ce pourrait être un Dieu imparfait. Un Dieu incapable de bien mener son affaire, incapable d'empêcher les

¹ J. L. Borges, « Ajedrez », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 25.

tremblements de terre. Ou un Dieu qui dort et qui a des cauchemars ou des accès de folie : lesquels seraient les fléaux, les catastrophes... »¹.

D'autres productions borgésiennes, dans le domaine de l'essai ou de la fiction, font retentir l'écho de cette idée très dépréciative d'« un dieu subalterne » qui ne serait que le maillon d'une chaîne régressive de multiples dieux. Ainsi, dans le recueil d'essais intitulé *Otras inquisiciones*, Borges se réfère-t-il à la pensée du philosophe Hume, lequel émet l'hypothèse d'un dieu cumulant, non pas des attributs tout-puissants, mais nombre de défauts (négligence, honte, dégénérescence, vulnérabilité, raillerie de ses supérieurs...) :

[...] no sabemos qué cosa es el universo. « El mundo — escribe David Hume — es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente ; es obra de un dios subalterno, de quien los dioses superiores se burlan ; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto » (*Dialogues concerning natural religion*, V, 1779).²

L'extrait fictionnel suivant de *Historia universal de la infamia* met en particulier l'accent sur l'idée que le Ciel de Dieu s'inscrit dans une régression vers d'autres cieux, régression apparemment infinie (« y así hasta 999 ») mais qui, en réalité, tend vers le Néant, comme si le compteur repartait à 000 (« su fracción de divinidad tiende a cero ») :

En el principio de la cosmogonía de Hákim hay un Dios espectral. Esa divinidad carece majestuosamente de origen, así como de nombre y de cara. Es un Dios inmutable, pero su imagen proyectó nueve sombras que, condescendiendo a la acción, dotaron y presidieron un primer cielo. De esa primera corona demiúrgica procedió una segunda, también con ángeles, potestades y tronos, y éstos fundaron otro cielo más abajo, que era el duplicado simétrico del inicial. Ese segundo cóncave se vio reproducido en uno terciario y ése en otro inferior, y así hasta 999. El señor del cielo del fondo es el que rige — sombra de otras sombras — y su fracción de divinidad tiende a cero.³

Par ailleurs, la référence polythéiste aux dieux de la mythologie gréco-romaine constitue une autre façon de remettre en question l'unicité de Dieu.

Portons notre attention sur le deuxième quatrain du poème « Odisea, libro vigésimo tercero » :

v. 5	A despecho de un dios y de sus mares	Et en dépit d'un dieu, en dépit de ses mers,
v. 6	a su reino y su reina ha vuelto Ulises,	Ulysse a retrouvé son royaume et sa reine,
v. 7	a despecho de un dios y de los grises	En dépit de ce dieu, en dépit des vents gris
v. 8	vientos y del estrépito de Ares. ⁴	Et malgré tout le grand fracas du dieu Arès.

¹ J. L. Borges / E. Sábato, conversation du 14 décembre 1974, in *Conversations à Buenos Aires*, *Op. Cit.*, p. 40.

² J. L. Borges, « El idioma analítico de John Wilkins », in *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 159.

³ J. L. Borges, « Los espejos abominables », in *Historia universal de la infamia*, *Op. Cit.*, pp. 85-86.

⁴ J. L. Borges, « Odisea, libro vigésimo tercero », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 70.

La voix poétique énonce la puissance surhumaine d’Ulysse, qui a bravé les tempêtes et est sorti victorieux du déchaînement des éléments, déclenché par le courroux de dieux. Le dieu des mers évoqué de façon anonyme est probablement Poséidon, tandis que la référence à Arès désigne le dieu de la guerre. La répétition de l’expression « A despecho de un dios » (vv. 5 et 7) contribue à renforcer l’idée d’omnipotence du roi d’Ithaque et la faiblesse du pouvoir de ces dieux. D’ailleurs, ces derniers ne portent pas de majuscule, et ils s’accompagnent de l’article indéfini, lequel produit un effet particularisant (« un dios »). Cette impuissance des dieux est d’autant plus surprenante que le dieu des mers, Poséidon, est considéré « A côté de Zeus [...] le plus puissant des dieux de l’Olympe »¹.

On peut constater que cet antagonisme entre la force humaine et celle des divinités, qui révèle l’impuissance des dieux de l’Antiquité, s’inscrit dans la réflexion de Saint Augustin dénonçant l’impuissance des dieux vénérés dans les cités de Rome et de Troie. Ce théologien n’épargne pas en effet ses critiques à l’égard des dieux, dont il condamne les mœurs, la défaillance à protéger les cités des infortunes, l’inanité, l’indifférence, la fuite hors des sanctuaires, la pléthore, la distinction d’un genre masculin ou féminin, etc. A plusieurs reprises, il n’hésite pas à les qualifier de « faux dieux » et même de « démons ». A ses yeux, il n’existe qu’un seul dieu qui mérite la vénération, « l’unique vrai Dieu », « le dieu souverain, véritable et tout-puissant »² :

Placée sous le patronage de tant de dieux, et qui pourrait les compter ? indigènes et étrangers, dieux du ciel, de la terre et des enfers, des mers, des fontaines et des fleuves, certains ou incertains, [...] et, dans toutes leurs variétés, mâles et femelles, comme les espèces animales ; oui, sous le patronage de tant de dieux, Rome devait-elle être affligée, bouleversée par tant d’effroyables catastrophes [...] ? Vainement la fumée de ses sacrifices appelait comme un signal à sa défense cette étrange multitude de dieux. Et ces temples, ces autels, ces cérémonies n’étaient-ce pas autant d’offenses au Dieu suprême et véritable, à qui seul est dû légitime hommage ?³

Dans le poème « El laberinto », la voix poétique insiste sur l’aspect inéluctable de son emprisonnement. Elle est persuadée que même Zeus, pourtant le dieu des dieux, ne pourrait la libérer : « Zeus no podría desatar las redes / de piedra que me cercan. [...] »⁴. Elle fait ressortir l’aspect infernal du lieu labyrinthique où elle se trouve enfermée, par l’évocation métonymique de Hadès, Dieu grec des Enfers : « [...] las largas soledades / que

¹ Gerold Dommermuth-Gudrich, *Mythes. Les plus célèbres mythes de l’Antiquité*, traduit de l’allemand par Christine Monnatte, Paris, Éditions de La Martinière, 2004, p. 226.

² Saint Augustin, « Les malheurs politiques de Rome et l’impuissance de ses dieux », in *La Cité de Dieu*, Tome 1, Paris, Éditions du Seuil, 1994, pour la présente édition, p. 129.

³ *Ibid.*, pp. 129-130.

⁴ J. L. Borges, « El laberinto », vers 1 et 2, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 96.

tejen y destejen este Hades »¹. Dans certains poèmes, on peut relever des allusions à Janus, divinité romaine à deux visages, qui gardait les portes des Enfers. Par exemple, dans le poème « Límites », un Janus à quatre têtes, peut-être dupliqué par le reflet d'un miroir, est évoqué :

v. 21	Para siempre cerraste alguna puerta	Quelques miroirs jamais ne te regarderont ;
v. 22	y hay un espejo que te aguarda en vano ;	Ces portes, tu les as pour toujours condamnées ;
v. 23	la encrucijada te parece abierta	Le carrefour semble s'ouvrir à tes journées,
v. 24	y la vigila, cuadrifronte, Jano. ²	Mais il est surveillé par Janus Quadrifront.

Dans cet extrait, on saisit que ce n'est plus le miroir de la maison fermée à clef pour la dernière fois qui observe la personne à laquelle s'adresse la voix poétique, mais à présent c'est la mort qui la guette, sous le regard de Janus. L'interlocuteur a franchi définitivement le seuil de la porte de sa maison, tandis qu'une autre porte, celle de Janus (d'ailleurs "janua" en latin) semble s'ouvrir à lui : « la encrucijada te parece abierta ». On pressent son passage dans l'autre monde, d'autant que Janus est le dieu des portes mais aussi des passages, comme le précise Félix Gaffiot dans son dictionnaire³.

Dans le poème « Heráclito », la sculpture d'un Janus (« un Jano de piedra », v. 6) participe au décor du paysage. Plus loin, il est précisé son rôle de gardien et son origine : « [...] Jano / Dios de las puertas, es un dios latino. »⁴.

D'autres poèmes borgésiens comportent, de façon plus générale, des références aux divinités, ce qui vient miner l'idée d'unicité de Dieu. Tel est le cas des poèmes « La cierva blanca », « Endimión en Latmos » qui font allusion aux « númenes » : « Los númenes⁵ que rigen este **curioso** mundo »⁶ ; « busco en la antigua noche de los númenes / la indiferente luna, hija de Zeus. »⁷. Zeus, dont il est fait mention, est le dieu suprême et le père de la lune, divinité qui porte le nom de « Diana » : « Diana, la diosa que es también la luna

¹ *Ibid.*, vers 14 et 15, p. 96.

² J. L. Borges, « Límites », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 58.

³ « Janus, *i*, m., 1. dieu des portes (des passages), représenté avec deux visages [surveillant entrée et sortie] [...] » (F. Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934 et 1989, p. 316).

⁴ J. L. Borges, « Heráclito », vers 20 et 21, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 137.

⁵ A la lumière de la première acception du *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia española (Madrid, Espasa Calpe, vigésima segunda edición, 2001, p. 1596 ; c'est nous qui surlignons), quant au terme "numen" (« Deidad dotada de un poder **misterioso** y fascinador »), l'on perçoit l'hypallage de l'adjectif "**curioso**". En réalité, ce n'est pas tant le monde qui est mystérieux, mais plutôt les étranges divinités qui le régissent.

⁶ J. L. Borges, « La cierva blanca », vers 9, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 128. (C'est nous qui surlignons.)

⁷ J. L. Borges, « Endimión en Latmos », vers 35 et 36, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 140.

[...] »¹. Dans la fin du poème intitulé « G. A. Bürger », l'évocation de la mort d'un dieu attire notre attention :

v. 25	En la ciudad junto al río inmóvil,	Dans la ville près du fleuve immobile,
v. 26	unos dos mil años después de la muerte de un dios	Quelque deux mille ans après la mort d'un dieu
v. 27	(la historia que refiero es antigua),	(L'histoire que je rapporte est ancienne)
v. 28	Bürger está solo y ahora,	Bürger est seul et maintenant,
v. 29	precisamente ahora, lima unos versos. ²	Juste maintenant, il retouche des vers.

Il est patent que cette évocation sert de repère chronologique au moment présent (« unos dos mil años después [...] y ahora »), mais ce présent apparaît atemporel, comme si le temps s'est suspendu, ce que suggère l'oxymore « río inmóvil ». Les deux derniers vers nous dévoilent que le temps semble s'être figé dans l'éternité du présent (répétition de « ahora »). Le complément circonstanciel « precisamente ahora » crée un effet d'insistance, qui fait se rejoindre le temps de l'énoncé et celui de l'énonciation, car au moment même où la voix poétique effectue son discours, l'écrivain Bürger est en train de composer quelques vers dans la solitude.

Cette oscillation poétique antagonique entre la mise en relief d'un Dieu unique et tout-puissant et sa remise en cause témoigne de la conception ambiguë de Borges au sujet de la question religieuse. Ce dernier laissa transparaître son scepticisme quant à l'existence de Dieu, et, en admettant que Dieu existe, il avoua ne pas croire en son identité personnelle. Il le considère plutôt comme universellement anonyme et répandu et le conçoit à la fois procréateur et à l'intérieur même de tout être, de toute chose :

EDDY : [...] S'il y a un Dieu, monsieur, ce Dieu est-il à l'intérieur de la ruche [= la ruche de *La Bibliothèque de Babel*, récit borgésien], qui est infinie dans toutes les directions, ou ce Dieu est-il à l'extérieur de la ruche ?

BORGES : Eh bien ! **mais je me demande s'il y a un Dieu** — à l'extérieur ou à l'intérieur de la ruche. Je n'en suis pas trop sûr. Et comment faut-il s'adresser à lui, comme à une personne ou comme à une chose : *him* ou *it* ? « Our Father *which* art in heaven » [« Notre Père qui *es* aux cieux »] — *which* fait plutôt penser à une chose qu'à une personne. [...] j'imaginerais plutôt Dieu comme étant la ruche, c'est ce que Bernard Shaw voulait dire quand il écrivait : « God is in the making », Dieu est en gestation, et nous sommes en gestation, bien entendu. Nous sommes **en gestation de Dieu**, en cet instant même. Nous sommes sur le chemin de la Divinité. **Je ne peux pas croire en un Dieu personnel**, mais pourquoi pas en **un Dieu qui peut se propager** à travers les pierres, à travers les plantes, à travers les animaux, à travers l'homme, à travers nous-mêmes, à travers les jours à venir, à travers bien des jours à venir ?³

¹ *Ibid.*, vers 10, p. 139.

² J. L. Borges, « G. A. Bürger », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 145.

³ J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, *Op. Cit.*, pp. 39-40. (C'est nous qui surlignons.)

➤ Les limites du langage

Le langage est l'un des thèmes de prédilection de Borges. Il se retrouve au cœur des fascinations et de toute la production de cet écrivain qui a une conscience aiguë des limitations que nous imposent les lois implacables de notre langage (caractère arbitraire du signe¹, linéarité et syntagmaticité²). Le monde est en éternel changement et « fluide » tandis que le langage est « rigide », comme il le fait remarquer dans l'épilogue au recueil « Historia de la noche » : « *Un volumen de versos no es otra cosa que una sucesión de ejercicios mágicos. El modesto hechicero hace lo que puede con sus modestos medios. [...] Trabajamos a tientas. El universo es fluido y cambiante ; el lenguaje, rígido.* »³. A ce propos, Saul Yurkievich fait observer que « [...] nadie siente como él la falibilidad del verbo : “Todo lenguaje es de índole sucesiva ; no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal ” »⁴. Ce qui attire le plus l'attention de Borges c'est, à n'en pas douter, l'irréductible abîme entre le Mot et la Chose, entre le Signe et son Référent⁵, ce que nous examinerons au cours de l'exploration de quelques poèmes. Mais nous tenterons, toutefois, de montrer que Borges est profondément animé du rêve utopique d'un langage parfait et universel.

Sa production (essais, récits, poésie, articles, interviews...) est fortement imprégnée de la pensée bouddhiste et schopenhauerienne, selon laquelle il est illusoire de croire que nous pouvons connaître le Monde en soi et le Sujet en soi. Le temps, l'espace et la causalité ne sont que des leurres, comme nous l'avons observé dans les chapitres précédents, y compris le langage.

¹ Précisons que nous employons le terme « signe » dans l'acception où l'entend Ferdinand de Saussure, c'est-à-dire « la combinaison du concept [appelé « signifié »] et de l'image acoustique [appelée « signifiant »] » (in *Cours de linguistique générale*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2005, pour la présente édition, p. 99).

Selon Saussure, « Le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par signe le total résultant de l'association d'un signifiant à un signifié, nous pouvons dire plus simplement : *le signe linguistique est arbitraire.* (*Ibid.*, en italique dans le texte, p. 100).

² Après avoir mis en évidence « l'arbitraire du signe » (« premier principe »), Ferdinand de Saussure souligne le « caractère linéaire du signifiant » (« second principe ») de la manière suivante :

Le signifiant, étant de nature auditive, se déroule dans le temps seul et a les caractères qu'il emprunte au temps : a) *il représente une étendue*, et b) *cette étendue est mesurable dans une seule dimension* : c'est une ligne.

(in *Cours de linguistique générale*, *Op. Cit.*, p. 103 ; en italique dans le texte.)

³ J. L. Borges, « Historia de la eternidad », in *Obra poética, 3 (1975-1985)*, *Op. Cit.*, pp. 171-172 (en italique dans le texte).

⁴ J. L. Borges, *Otras inquisiciones*, cité par Saúl Yurkievich, dans son article « Borges, poeta circular » (in *Expliquémonos a Borges como poeta*, *Op. Cit.*, p. 71).

⁵ Saúl Yurkievich observe avec acuité que « La realidad desborda el lenguaje y lo desmiente » (« Borges, poeta circular », in *Expliquémonos a Borges como poeta*, *Op. Cit.*, p. 71).

En effet, Borges partage l'idée selon laquelle il existe une dichotomie entre monde verbal et monde réel, et c'est précisément ce divorce entre le Mot et la Chose qui rend le langage illusoire et qui lui fait éprouver le sentiment de limitation de l'homme dans son mode de signifier. Cette conception du caractère imparfait et fallacieux du langage constitue le thème principal du poème « El otro tigre » :

v. 22	Cunde la tarde en mi alma y reflexiono	Le soir s'étend sur mon âme et je réfléchis
v. 23	que el tigre vocativo de mi verso	Que le tigre vocatif de mes vers
v. 24	es un tigre de símbolos y sombras,	Est un tigre de symboles et d'ombres,
v. 25	una serie de tropos literarios	Une série de tropes littéraires
v. 26	y de memorias de la enciclopedia [...] ¹	Et de souvenirs d'encyclopédie [...]

Ce passage, qui amorce le deuxième bloc typographique du poème (vv. 22-39), laisse place à la raison, à la réflexion de la voix poétique (« reflexiono »), alors que le premier bloc s'inscrivait sous le signe de l'imagination (comme le suggèrent le verbe inaugural « pensar » (v. 1) et la série de futurs hypothétiques qui suivent). L'expression « reflexiono / que el tigre vocativo de mi verso » crée un effet de "métalangage" (discours sur le discours), dans le sens où le discours poétique réfléchit sur son propre discours. Plus précisément, la voix poétique — ici celle du poète Borges — dénonce le caractère conventionnel, arbitraire, du tigre invoqué (« tigre de símbolos »), son aspect impalpable, insaisissable, non substantiel (« de sombras ») et purement livresque².

Par cette pensée, la voix de Borges concorde avec la théorie linguistique de Ferdinand de Saussure quant au caractère arbitraire du Signe (« la arbitrariedad de nuestra escritura »³), à la relation non motivée entre le signifiant et le signifié mais aussi entre le Signe et son Référent. A cet égard, Schopenhauer souligne le mode de fonctionnement clair et direct du langage, lequel ne fait pas appel à la suggestion d'images. Mais il reconnaît toutefois, lui aussi, l'aspect conventionnel des signes employés :

Le langage, comme objet d'expérience externe, n'est, à proprement parler, qu'un télégraphe perfectionné, qui transmet avec une rapidité et une délicatesse infinies **des signes conventionnels**. Mais quelle est la valeur exacte de ces signes ? Et comment arrivons-nous à les interpréter ? Serait-ce que nous traduisons instantanément les paroles de l'interlocuteur en images, qui se succèdent dans l'imagination avec la vitesse de l'éclair, qui s'enchaînent, se transforment et se colorent diversement, à mesure que les mots avec leurs flexions grammaticales arrivent à la pensée ? Mais alors quel tumulte dans notre tête à l'audition d'un discours ou à la lecture d'un livre ! Les choses, en réalité, ne se

¹ J. L. Borges, « El otro tigre », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 29.

² Comme le souligne Emir Rodríguez Monegal, « pour Georgie, il n'existait qu'un tigre : le vrai qu'il avait l'habitude de regarder au zoo de Palermo. [...] il représente, néanmoins, un symbole de ce qui manquait à la vie de l'enfant : l'aventure, la passion, la violence. » (in *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*, Op. Cit., pp. 54-55).

³ J. L. Borges, « Indagación de la palabra », in *El idioma de los argentinos*, Op. Cit., p. 19.

passent pas de la sorte ; **le sens des mots est immédiatement et exactement compris** sans que ces apparitions d'images se produisent d'ordinaire dans la fantaisie.¹

Borges, le poète, est animé, nonobstant, d'un secret espoir — certes, illusoire mais nécessaire au travail poétique — de parvenir à combler cette faille entre le Mot et la Chose, comme le met en relief le troisième et dernier bloc typographique du poème :

v. 40	Un tercer tigre buscaremos. Éste será como los otros una forma de mi sueño, un sistema de palabras humanas y no el tigre vertebrado que, más allá de las mitologías,	Nous chercherons un troisième tigre. Celui-ci, Comme les précédents, sera une forme De mon rêve, un système de mots Humains et non le tigre vertébré Qui, au-delà des mythologies,
v. 45	pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo me impone esta aventura indefinida, insensata y antigua, y persevero en buscar por el tiempo de la tarde el otro tigre, el que no está en el verso.	Foule la terre. Je le sais bien mais quelque chose Me contraint à cette aventure indéfinie, Ancienne et insensée, et je m'obstine À chercher à travers le temps du soir L'autre tigre, celui qui n'est pas dans les vers.

Cette recherche d'un troisième tigre, à la fois illusion onirique (« una forma / de mi sueño ») et verbale (« un sistema de palabras / humanas »), débouche sur l'idée de poursuite à l'infini (« aventura indefinida ») jusqu'à saisir « el otro tigre ». La reprise circulaire du titre du poème laisse entendre que l'« autre tigre », expression au départ énigmatique, renvoie au *vrai tigre*, celui de chair et d'os (« el tigre vertebrado », v. 43).

Les diverses tentatives de saisir le *vrai tigre* sont vouées à l'échec, en raison même du simple fait de le nommer, ainsi que de la conjecture de données circonstanciées le concernant :

v. 36	[...] ya el hecho de nombrarlo	[...] mais le simple fait de le nommer
v. 37	y de conjeturar su circunstancia	Et de conjecturer ses particularités
v. 38	lo hace ficción del arte y no criatura	Le rend fiction de l'art et non créature
v. 39	viviente de las que andan por la tierra.	Vivante, de celles qui vont par la terre.

D'un esprit analogue, le poème en prose « Una rosa amarilla »² met en lumière ce paradoxe de nommer sans jamais rejoindre ce que l'on nomme. Sur son lit de mort, le poète, Marini, eut la révélation de sa vie : « Entonces ocurrió la revelación. Marino *vio* la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras y que podemos mencionar o aludir pero no expresar [...] ». Outre ce constat que le Mot n'est pas la Chose, Borges met l'accent sur l'idée que le Mot n'est pas non plus

¹ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Op. Cit., pp. 69-70. (C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges, « Una rosa amarilla », in *El hacedor*, (publicado originalmente en 1960), Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 38.

le reflet de la Chose (« un espejo del mundo ») mais « une chose de plus qui vient s'ajouter au monde » (« una cosa más agregada al mundo »).

De ce point de vue, dans le poème « La lluvia », la voix poétique nous précise avoir reçu l'enseignement sur le nom d'une chose : « le reveló una flor llamada *rosa* »¹. Il est patent que l'ajout du substantif « rosa » en fin de vers ne constitue, ici, que l'appellation arbitraire de la fleur qu'elle désigne, ce qui fait ressortir cet abîme entre la chose et son nom et va donc à l'encontre de la thèse de Cratyle, personnage platonicien qui soutient que le Mot nous instruit sur l'essence de la Chose.

La chanson « Milonga de Jacinto Chiclana » laisse, du reste, transparaître le caractère utopique de la thèse cratylite. Dans le couplet qui suit, la dichotomie entre le Mot et la Chose s'entend à la rime de l'antagonisme entre « nombre » et « hombre » :

v. 9	Quién sabe por qué razón	Je ne sais pour quelle raison
v. 10	me anda buscando ese nombre ;	Ce nom sans cesse me poursuit
v. 11	me gustaría saber	Et j'aimerais vraiment savoir
v. 12	cómo habrá sido aquel hombre. ²	Comment était cet homme-là.

La paronomase entre les deux substantifs « nombre » et « hombre » met en relief une discordance entre le nom implicite de Jacinto Chiclana et son être. La présence d'un point virgule après « nombre » marque une pause forte, ce qui accentue l'effet de disharmonie entre le nom et la personne. Ainsi le *payador* est-il conduit à faire appel à son imagination pour combler le « vide du signe », et nous donner à connaître le « plein de la chose »³. Par le recours à l'emploi et à la répétition du verbe « voir » (« ver »), dans un présent de narration, il effectue, à l'instar d'un témoin oculaire, une description visuelle et comme en direct du *cuchillero* (vv. 13-16) ainsi que de la scène tragique de la rixe (vv. 25-28) :

v. 13	Alto lo veo y cabal,	Je l'imagine grand, loyal,
v. 14	con el alma comedida,	D'un caractère mesuré
v. 15	capaz de no alzar la voz	Et n'élevant jamais la voix,
v. 16	y de jugarse la vida.	Toujours prêt à jouer sa peau.
	[...]	[...]
v. 25	No veo los rasgos. Veo ,	Je ne vois pas les traits. Je vois
v. 26	bajo el farol amarillo,	Sous le feu jaune du fanal
v. 27	el choque de hombres o sombras	Le choc des hommes ou des ombres
v. 28	y esa víbora, el cuchillo.	Et le couteau, cet animal.

¹ J. L. Borges, « La lluvia », vers 7, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 26 (en italique dans le texte).

² J. L. Borges, « Milonga de Jacinto Chiclana », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 90.

³ Nous empruntons ces deux expressions à Henri Meschonnic (*Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975, p. 20).

v. 29 Acaso en aquel momento
v. 30 en que le **entraba** la herida,
v. 31 **pensó** que a un varón le cuadra
v. 32 no demorar la partida.

Et peut-être qu'en ce moment
Où se crevassait la blessure,
Il se dit qu'un homme doit pas
Accepter que son départ dure.

Les deux couplets, comportant le verbe « ver », constituent une excellente illustration de ce que les rhétoriciens appellent une hypotypose, c'est-à-dire la figure qui « *peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante.* »¹. Dans son ouvrage, Catherine Fromilhague récapitule trois critères, indispensables à la réalisation d'une hypotypose. Mentionnons-les, afin de constater que le passage borgésien qui nous occupe réunit parfaitement ces trois conditions :

Pour qu'il y ait hypotypose, il faut :

- que la réalité représentée appartienne à un univers qui n'est pas l'univers actuel de l'émetteur : évocation du passé, d'un rêve, d'un fantasme, ou de toute réalité imaginaire ;
- que l'émetteur actualise fictivement (en les intégrant à son propre présent / en les présentant comme une vérité objective) les faits énoncés ;
- nous ajouterons que des marques, souvent énonciatives, donnent à comprendre que le tableau est une (re)création subjective : informations parcellaires, et faussement actualisées. C'est là qu'est toute l'ambivalence de l'hypotypose : on abolit la dimension figurative de l'énoncé tout en montrant qu'elle existe.

[L'hypotypose] prend sa pleine portée quand des “opérateurs de figurativité” montrent que cette recreation est en même temps création imaginaire, à laquelle on associe un interlocuteur [...]²

La première condition est respectée, puisque la voix poétique évoque le passé de Jacinto Chiclana, dresse son portrait et dépeint les circonstances de sa mort. Il en va de même pour le deuxième critère : le recours à un verbe de perception (« ver »), conjugué au présent de narration, crée un effet d'actualisation et de simultanéité, qui fait fusionner le temps de l'énoncé et celui de l'énonciation. La voix poétique effectue une « recreation subjective » et imaginaire (troisième critère), dans le sens où elle donne libre cours à son imagination, et particulièrement, dans la description physique de Chiclana. En effet, la première occurrence du verbe « ver » (v. 13) est à entendre en synonymie d'« imaginer », car dans le couplet précédent la voix poétique avouait sa méconnaissance de l'homme (« me gustaría saber / cómo habrá sido aquel hombre. »). En revanche, le second usage du verbe « ver » (v. 25) acquiert un pouvoir plus visuel qu'imaginaire, ce qui crée un effet de vraisemblance : on éprouve la sensation que le parolier assiste à la querelle meurtrière. L'indication du « farol amarillo » corrobore cet effet de vraisemblance et laisse entendre que l'obscurité de la nuit ne lui permet pas de discerner les traits expressifs des visages

¹ P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 390 (en italique dans le texte).

² C. Fromilhague, *Les figures de style, Op. Cit.*, p. 107.

(« No veo los rasgos »), mais de seulement saisir une vision globale du combat. Durant cette hypotypose, l'on constate que le temps de l'énoncé se retrouve aboli, mais on peut remarquer qu'il ressurgit dès que reviennent des verbes conjugués au passé (« entraba », v. 30 ; « pensó », v. 31). Dans son adresse à un interlocuteur pluriel (« señores »), le parolier indique que son chant lui permet de dévoiler ce que le nom de Chiclana condense : « señores, yo estoy cantando / lo que se cifra en el nombre »¹.

Borges éprouve un attrait irrésistible en même temps qu'un sentiment d'étrangeté face à tout ce qui est inaccessible à l'homme. D'où, en particulier, sa fascination pour les mots : « el misterioso amor de las palabras, / este hábito de sonos y de símbolos », lien fraternel qui unit la voix poétique borgésienne à son ancêtre littéraire hongrois, dans le poème « Al primer poeta de Hungría »². Sa production littéraire laisse transparaître son désir d'outrepasser les limitations de la condition humaine : il rêve d'atteindre un au-delà de la représentation. C'est pourquoi il aspire à avoir accès à un au-delà des limites de la langue humaine, ou plus exactement, à s'affranchir des lois foncières du langage. Il caresse l'idée d'un langage parfait et universel, à l'image du Verbe divin, comme le suggèrent en particulier les poèmes intitulés « Mateo, XXV, 30 » et « El Golem ».

En effet, le poème « Mateo, XXV, 30 » présente une illustration saisissante du caractère non syntagmatique du langage divin. Par une sorte de dédoublement fantastique, la Voix réprobatrice du Tout-Puissant jaillit du propre Moi de la voix poétique :

- v. 4 [...] de golpe fue el Juicio Universal. Desde el invisible horizonte
- v. 5 y desde el centro de mi ser, una voz infinita
- v. 6 **dijo estas cosas** (estas cosas, **no estas palabras,**
- v. 7 **que son mi pobre traducción temporal de una sola palabra**) :
- v. 8 — Estrellas, pan, bibliotecas orientales y occidentales,
- v. 9 naipes, tableros de ajedrez, galerías, claraboyas y sótanos,
[...]³

¹ J. L. Borges, « Milonga de Jacinto Chiclana », vers 35 et 36, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 91.

² J. L. Borges, « Al primer poeta de Hungría », vers 16 et 17, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 114.

³ J. L. Borges, « Mateo, XXV, 30 », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 54. (C'est nous qui surlignons.)

Traduction en français :

[...] brusquement devint le Jugement dernier. Du fond de l'invisible horizon
Et du plus profond de mon être, une voix infinie
Me dit ces choses (ces choses et non ces mots,
Qui sont ma pauvre traduction temporelle d'un mot unique) :
— Des étoiles, du pain, des bibliothèques orientales et occidentales,
Des cartes, des échiquiers, des galeries, des lucarnes et des caves,
[...]

Dans ce passage, la parenthèse attire notre attention avec insistance (par le biais de l'anadiplose « estas cosas ») sur le pouvoir du Verbe divin, consistant non pas à dire simplement des Mots, ce que fait le langage humain, mais à exprimer les Choses elles-mêmes. Ce pouvoir n'est pas sans rappeler la thèse cratylite, à la différence ici que ce ne sont pas les Mots de la langue humaine qui peuvent exprimer les Choses mais la Parole de Dieu. En outre, le Verbe divin est absolu, étant donné qu'il ne se constitue que d'« un seul mot », « de una sola palabra » (v. 7). Dieu voit ce qui nous est successif « en un solo espléndido, vertiginoso instante que es la eternidad »¹. La voix poétique précise et déplore l'aliénation que lui impose nécessairement le langage humain à transmettre le Mot unique et instantanément totalisateur de Dieu par une multitude et un enchaînement, une concaténation de mots. L'énumération qui suit, à partir du vers 8, met superbement en relief le caractère obligatoirement successif, syntagmatique du langage humain.

Dès ses écrits de jeunesse, Borges déclarait — non sans humour (quand on sait qu'il ne croit pas à l'existence des anges) — dans un essai que l'homme doit se résigner à accepter son destin, celui de « s'accommoder à la syntaxe, à sa concaténation traître [...] » : « [...] nosotros, los nunca ángeles, los verbales [...] nuestro destino : hacernos a la sintaxis, a su concatenación traicionera [...] »². En revanche, les anges seraient doués de cette capacité à communiquer directement par l'échange d'images et n'auraient nul besoin du langage verbal : « Sólo pueden soslayarlo [le langage verbal] los ángeles, que conversan por especies inteligibles : es decir, por representaciones directas y sin ministerio alguno verbal »³.

Or, loin de se résigner à une telle acceptation, Borges s'emploie à déployer, sur le plan de l'imagination, dans toute sa production littéraire, une conception tout à fait originale et extraordinaire du Signe : un Signe qui, à l'image du Verbe divin, contiendrait tout l'Univers, un « Signe-Miroir du Monde », un « Mot-Tout », comme le nomme Jean-Pierre Mourey⁴. A ce propos, la voix du poème « Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922 » mentionne le poète américain « Walt Whitman, cuyo nombre es el universo

¹ J. L. Borges, conférence « La pesadilla », recueillie dans *Siete noches*, (publié à l'origine en 1980), Madrid, Alianza Editorial, 2007, p. 36.

² J. L. Borges, « Indagación de la palabra », in *El idioma de los argentinos, Op. Cit.*, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 26.

⁴ J.-P. Mourey, « Le signe merveilleux », in *Borges. Vérité et univers fictionnels*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1988, p. 59.

[...] »¹. Cette évocation fait clairement apparaître l'idée borgésienne que le nom du poète contient, tel un microcosme, l'univers. En réalité, il s'agit là d'une métonymie, car c'est l'œuvre créée par le poète, son célèbre poème-fleuve *Leaves of Grass* [*Feuilles d'herbe*], qui est le miroir du monde. En outre, à la fin du poème « Mateo, XXV, 30 » évoqué précédemment, est induite une autre allusion au poète américain :

- v. 24 En vano te hemos prodigado el océano,
 v. 25 en vano el sol, que vieron los maravillados ojos de Whitman ;
 v. 26 has gastado los años y te han gastado,
 v. 27 y todavía no has escrito el poema.²

La référence à Walt Whitman (qui a été longtemps le poète préféré de Borges) est un moyen auquel recourt la voix poétique pour mettre en contraste la réussite de cet écrivain à être parvenu à refléter l'univers tout entier et l'échec de l'interlocuteur (qui implicitement n'est autre que Borges) à faire de même. La métaphore de « l'océan », une vaste étendue d'eau (v. 24), met en relief l'étendue immense de connaissances que l'interlocuteur a reçue comme un don. Or, la voix du Tout-Puissant constate que le temps a fait son œuvre, comme le met pathétiquement en relief le renversement (dont la conjonction « y » constitue le point d'inflexion) que suggère la structure chiasmatisque de l'avant-dernier vers :

« has gastado los años y [los años] te han gastado »
 V GN / GN V
 (en ellipse)

Le renversement, produit par ce chiasme, se trouve renforcé par l'inversion qui survient lors de la prise de parole : en début de poème, c'est la voix poétique (voix implicite et consciente de Borges) qui mène le discours, jusqu'au vers 8, et, à partir de là, est cédée la parole à la voix du Tout-Puissant (probable voix implicite et inconsciente de Borges, puisqu'elle semble être issue d'un dédoublement et plus précisément provenir du centre de son être, « desde el centro de mi ser »). L'évocation du centre n'est pas sans faire penser au centre secret du labyrinthe que constitue l'être humain. La voix intime reproche

¹ J. L. Borges, « Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922 », vers 15, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 12.

² Traduction en français :

En vain nous t'avons prodigué l'océan,
 En vain le soleil, que regardèrent les yeux émerveillés de Whitman ;
 Tu as consumé tes années et tes années t'ont consumé,
 Et tu n'as pas encore écrit le poème.

à son interlocuteur de ne pas avoir encore écrit « el poema », expression énigmatique que l'on peut entendre comme “le poème absolu”, à l'image de l'univers.

Cette idée du “poème absolu”, qui sous-tend la conception du Signe-Tout, est particulièrement patente dans le dénouement du récit « El espejo y la máscara », où la dernière ode du poète Ollan, d'une concision extrême, recèle extraordinairement et incomparablement toutes les merveilles du monde :

— En los años de mi juventud — dijo el Rey — navegué hacia el ocaso. En una isla vi lebreles de plata que daban muertas a jabalíes de oro. En otra nos alimentamos con la fragancia de las manzanas mágicas. En otra vi murallas de fuego. En la más lejana de todas un río abovedado y pendiente surcaba el cielo y por sus aguas iban peces y barcos. **Estas son maravillas, pero no se comparan con tu poema, que de algún modo las encierra.**¹

Dans un esprit analogue, le poème décrit dans « La parábola del palacio » se réduit à « un seul vers » ou à « un seul mot », qui englobe magiquement tout le palais dans ses moindres détails : « [...] hay quien entiende que constaba de un verso ; otros, de una sola palabra. Lo cierto, lo increíble, es que en el poema estaba entero y minucioso el palacio enorme, con cada ilustre porcelana y cada dibujo en cada porcelana [...] »².

Plus que le miroir de la Chose, le Signe borgésien serait la Chose même, ce que confirme le cratylisme, que Borges se plaît à évoquer en amorce de son poème « El Golem » :

v. 1	Si (como el griego afirma en el Cratilo)	Dans <i>Cratyle</i> , le Grec —et se tromperait-il ?—
v. 2	el nombre es arquetipo de la cosa,	Dit que le mot est l'archétype de la chose :
v. 3	en las letras de <i>rosa</i> está la rosa	Dans les lettres de <i>rose</i> embaume la fleur rose,
v. 4	y todo el Nilo en la palabra <i>Nilo</i> . ³	Et le Nil entre en crue aux lettres du mot <i>Nil</i> .

Dans le célèbre dialogue platonicien, Socrate, Cratyle et Hermogène conversent sur la justesse des mots. Hermogène soutient l'idée que toute dénomination est arbitraire, une pure convention, et que n'importe quel Nom peut donc désigner n'importe quelle Chose. En revanche, Cratyle croit à l'adéquation naturelle du Mot avec la Chose : selon lui, chaque Nom contient nécessairement l'essence même de l'objet qu'il représente (« qui sait les noms sait aussi les choses »⁴, déclare Cratyle).

A ce propos, Gérard Genette s'est plu à souligner, que l'opinion de Cratyle met en relief le dépassement de la *mimésis* (c'est-à-dire de l'imitation parfaite au sens

¹ J. L. Borges, « El espejo y la máscara » / « Le miroir et le masque », in *El libro de arena / Le livre de sable*, Paris, Gallimard, 1990, pour la présente édition bilingue, p. 172. (C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges, « La parábola del palacio », in *El hacedor, Op. Cit.*, p. 51.

³ J. L. Borges, « El Golem », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 61 (en italique dans le texte).

⁴ Platon, *Cratyle*, Paris, Flammarion, 1998, p. 179.

platonicien), au profit de l'identité même entre le Mot et la Chose : « Platon opposait *mimésis* à *diégésis* comme une imitation parfaite à une imitation imparfaite ; mais (comme Platon lui-même l'a montré dans le *Cratyle*) l'imitation parfaite n'est plus une imitation, c'est la Chose même, et finalement la seule imitation, c'est l'imparfaite. *Mimésis*, c'est *diégésis* »¹.

Toutefois, il est à remarquer dans la strophe précédemment citée que le mode hypothétique choisi par la voix poétique (conjonction de subordination « Si ») suggère une certaine réserve, perplexité à l'égard de la pensée de Cratyle, ce qui n'est pas surprenant, étant donné le caractère de toute évidence utopique de la thèse cratylite. Comme le dit William James (cité par Genette), « Le mot *chien* ne mord pas »².

Il importe de souligner également une autre pensée utopique — d'inspiration kabbalistique — qui se dégage dans la suite du poème « El Golem » : il s'agit du rêve d'engendrer, non plus par l'acte sexuel (dont on sait l'« horreur sacrée » qu'il inspire à Borges), mais par l'acte verbal. Ainsi, à l'instar du démiurge divin qu'est Dieu, le rabbin de Prague, après maintes tentatives vaines, parvient à donner naissance à une créature, mais cette dernière n'est qu'« un simulacre », une masse inerte, informe, dans le sens étymologique du mot « Golem », au lieu d'un homme. Cette imperfection de la création démiurgique du rabbin donne à entendre qu'il a dû probablement commettre une erreur dans la combinaison des lettres du Nom Sacré ou de prononciation : « Tal vez hubo un error en la grafía / o en la articulación del Sacro Nombre [...] »³. Cela explique l'abîme qui s'est produit entre l'archétype d'Homme désiré par le rabbin et sa forme temporelle imparfaite obtenue. Notons l'effet de mise en abyme sous-jacent à la fin du poème, par le biais de la question qui laisse entendre que le rabbin est peut-être lui-même, au regard de Dieu son créateur, une créature imparfaite :

v. 69	En la hora de angustia y de luz vaga,	À l'heure où passe un doute à travers l'ombre vague
v. 70	en su Golem los ojos detenía.	Sur le pauvre Golem son regard s'arrêtait.
v. 71	¿ Quién nos dirá las cosas que sentía	Saurons-nous quelque jour ce que Dieu ressentait
v. 72	Dios, al mirar a su rabino en Praga ?	Lorsque ses yeux tombaient sur son rabbin de Prague ?

En outre, l'on peut saisir un autre rêve utopique de Borges dans le poème « Adrogué », à savoir celui de parvenir à comprendre le langage des oiseaux, ce qui sous-tend d'ailleurs son rêve d'un langage universel :

¹ G. Genette, *Figure II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, pp. 55-56 (en italique dans le texte).

² *Ibid.*, p. 53 (en italique dans le texte).

³ J. L. Borges, « El Golem », vers 45 et 46, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 63.

v. 5 [...] la secreta
v. 6 ave que siempre un mismo canto afina,¹

[...] l'oiseau secret
Qui module sans fin un même chant,

L'aspect répétitif du chant de l'oiseau ne contribue pas à mieux le comprendre. L'hypallage de l'adjectif « secreta » met en relief le caractère irrémédiablement énigmatique du chant de l'oiseau, qui perfectionne sans cesse un même langage. Cet abîme irréductible entre le langage humain et celui des oiseaux renvoie à l'idée qu'« un langage [...] est toujours particulier et relatif »², comme l'indique Roland Quilliot.

2) Le « scepticisme essentiel » de Borges : un poète philosophe ?

N'ayant point recherché à ériger un système de pensée ou une doctrine, il est vrai que Borges n'est point considéré comme un véritable philosophe. Du reste, Borges lui-même précise à ce sujet : « Je ne suis ni philosophe ni métaphysicien ; je n'ai fait qu'exploiter, ou qu'explorer — le mot est plus noble — les possibilités littéraires de la philosophie. »³. Même s'il a « joué » à explorer les grandes questions philosophiques, il n'en demeure pas moins profondément sceptique⁴. Il explique, par exemple, à Jean-José Marchand avoir manifesté un intérêt pour l'histoire cyclique sans pour autant y croire personnellement. Jaime Alazraki soutient, quant à lui, que l'ambivalence serait la caractéristique délibérée et prépondérante de l'œuvre borgésienne : « [...] la ambivalencia en Borges no es un accidente o una vacilación sino un sistema. Su figura es el péndulo cuyo movimiento no se compromete ni con un extremo ni con el otro, que se niega a la rigidez de un solo costado y genera su fuerza de las oscilaciones del movimiento, intercambiando perspectivas, observando un punto de vista desde el otro [...] »⁵.

¹ J. L. Borges, « Adrogué », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 40.

² R. Quilliot, *Borges et l'étrangeté du monde*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1991, p. 141.

³ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, p. 103.

⁴ « J'ai joué, j'ai employé disons les grands problèmes, les grandes perplexités de la philosophie comme des sujets littéraires, mais cela ne veut pas dire que je me suis engagé personnellement [...] » (*Jorge Luis Borges*, DVD 1, 2^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*).

⁵ J. Alazraki, « Borges o la ambivalencia como sistema », in *Textos universitarios. España en Borges*, *Op. Cit.*, pp. 21-22.

Dans l'épilogue de *Otras inquisiciones*, Borges confesse avoir découvert durant la correction des textes rassemblés dans cet essai, deux tendances qui lui sont inhérentes :

Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de **singular y maravilloso**. Esto es, quizá, indicio de un **escepticismo esencial**. Otra, a presuponer (y a verificar) que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones pueden ser todo para todos, como el Apóstol.¹

A ce propos, il a dévoilé que le scepticisme lui a été enseigné par son ami le philosophe, Macedonio Fernández : « Avant de connaître Macedonio, j'avais toujours été un lecteur crédule. Ce que je lui dois surtout c'est d'avoir appris à lire avec scepticisme. »². Il confie également à James East Irby : « [...] c'est une bonne chose que l'on lise des livres pour les vérités qu'ils renferment, mais c'est tout aussi bien de les lire en recherchant des émerveillements, pour bonnes et intéressantes que seraient les choses si elles étaient ainsi. C'est dans cet esprit que je lis Freud et Jung, par exemple. »³.

Il n'a pas oublié, pour sûr, la première fois où le sentiment d'étrangeté de son existence perça en lui comme une révélation cruciale ; ainsi la relate-t-il à Richard Burgin :

BURGIN : Bien sûr, la plupart des gens passent toute leur vie sans accorder une pensée aux problèmes du temps, de l'espace ou de l'infini.

BORGES : Oui, parce qu'ils acceptent l'univers sans se poser de questions sur rien. Pas même sur leur propre personne. C'est vrai. Rien ne les étonne. Ils ne trouvent même pas curieux d'être en vie. Je me souviens de la première fois où j'ai éprouvé ce sentiment d'étrangeté. Mon père venait de me dire : « Comme c'est bizarre d'exister, comme on dit, derrière mes yeux, à l'intérieur de ma tête. Je me demande s'il y a un sens à cela. » Ce fut pour moi une sorte de révélation, et je m'emparai de sa phrase parce que je comprenais ce qu'il voulait exprimer. Mais la plupart des gens ne comprendraient pas ce genre de réflexion ; ils diraient : « Comme si on pouvait vivre ailleurs qu'en soi... »⁴

C'est son père, Jorge⁵, qui lui a transmis, dès sa tendre enfance, son goût très prononcé du questionnement. Borges le confesse à Sábato : « Il était plutôt agnostique. [...] il doutait de tout [...] »⁶. Son enseignement ludique le conduisit à développer, naturellement, la faculté à s'étonner :

¹ J. L. Borges, *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 293. (C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges, *Essai d'autobiographie*, *Op. Cit.*, p. 301.

³ J. E. Irby, « Entretiens avec James E. Irby », (janvier 1962), in *Jorge Luis Borges. Cahiers de L'Herne*, *Op. Cit.*, p. 401.

⁴ R. Burgin, *Conversations avec J. L. Borges*, *Op. Cit.*, pp. 24-25.

⁵ Au sujet de son père, Jorge Luis Borges confia à Jean-José Marchand en 1972 : « Je crois que mon père est l'homme le plus intelligent que j'ai connu. Il avait une étrange ambition. Il voulait être **invisible**, il voulait ne pas se faire remarquer. [...] Il était **fondamentalement sceptique**, oui. Un des auteurs qu'il a le plus lu, c'était Montaigne. J'ai encore son édition de Montaigne, c'était en français. Puis il était nourri de littérature anglaise parce que sa mère était anglaise [...] » (*Jorge Luis Borges*, DVD 1, 1^{ère} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.* ; c'est nous qui surlignons).

⁶ J. L. Borges / E. Sábato, conversation du 15 février 1975, in *Conversations à Buenos Aires*, *Op. Cit.*, p. 111.

BURGIN : Vous pensez donc que la remarque de votre père a ouvert la voie à vos propres réflexions métaphysiques ?

BORGES : Oui.

BURGIN : Quel âge aviez-vous à l'époque ?

BORGES : Je ne sais. Je devais être vraiment très jeune. Parce que je me rappelle qu'il m'a dit : « Ecoute, je vais te raconter quelque chose d'amusant... » Et comme il aimait beaucoup jouer aux échecs, et qu'il y jouait très bien, il s'en est servi pour m'expliquer le paradoxe de Zénon : vous savez, l'argument de la flèche qui vole, et celui d'Achille et la tortue qui permet de nier la réalité du mouvement à cause du point intermédiaire, etc. Je me souviens très bien de ses explications et de mon étonnement. Il se servait de **l'échiquier** pour illustrer ses dires.¹

Tout particulièrement dans sa poésie, Borges affiche une posture de perpétuel étonnement à l'égard d'énigmes que recèle notre monde depuis des temps immémoriaux. Or, si la pratique de l'étonnement est l'attitude philosophique par excellence — comme le soutient Platon —, on peut alors affirmer que Borges est un poète hautement philosophe.

Schopenhauer souscrit, d'ailleurs, à la pensée platonicienne : « C'est par l'effort tenté pour se délivrer de quelque doute qu'on devient philosophe, vérité que Platon, exprime en disant que **“l'étonnement est le sentiment philosophique par excellence”** »². Il définit, en ce sens, l'homme comme un « animal métaphysique »³, c'est-à-dire un être capable de s'étonner au regard de sa propre existence et face au spectacle du monde, un être aspirant à l'absolu. Borges a, de toute évidence, « l'esprit philosophique » au sens où l'entend Schopenhauer : « [...] avoir l'esprit philosophique, c'est être capable de s'étonner des événements habituels et des choses de tous les jours, de se poser comme sujet d'étude ce qu'il y a de plus général et de plus ordinaire ; tandis que l'étonnement du savant ne se produit qu'à propos de phénomènes rares et choisis, et que tout son problème se réduit à ramener ce phénomène à un autre plus connu. »⁴. A ce propos, laissant entrevoir comme un credo personnel, Borges souligne-t-il :

Cet étonnement devant la vie constitue peut-être l'essence même de la poésie. Toute poésie consiste à ressentir l'étrangeté des choses, alors que la rhétorique consiste à les considérer comme banales, évidentes. Bien entendu, je *suis* intrigué par le fait d'exister, d'exister dans un corps humain, de regarder avec des yeux, d'entendre avec des oreilles, tout cela. Et peut-être que tout ce que j'écris n'est qu'une simple métaphore, une simple variation sur ce thème central de l'étonnement. En ce cas, j'imagine qu'il n'y a pas de différence fondamentale entre la philosophie et la poésie, car les deux

¹ R. Burgin, *Conversations avec J. L. Borges, Op. Cit.*, pp. 27-28. (C'est nous qui surlignons.)

² A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation, Op. Cit.*, p. 60. (C'est nous qui avons surligné la thèse platonicienne.)

³ A. Schopenhauer, « Chapitre XVII Sur le besoin métaphysique de l'humanité », Suppléments au Livre I, in *Le monde comme volonté et comme représentation, Op. Cit.*, p. 851. Précisons que l'adjectif « métaphysique » est à saisir, ici, dans le sens où Schopenhauer définit la métaphysique : « Par métaphysique, j'entends tout ce qui a la prétention d'être une connaissance dépassant l'expérience, c'est-à-dire les phénomènes donnés, et qui tend à expliquer par quoi la nature est conditionnée dans un sens ou dans l'autre, ou, pour parler vulgairement, à montrer ce qu'il y a derrière la nature et qui la rend possible. » (*Ibid.*).

⁴ *Ibid.*, p. 852.

rendent compte du même genre de perplexité. Mais dans le cas de la philosophie, la réponse est logique, alors qu'en poésie on utilise la métaphore.¹

Son attitude de perpétuel étonnement trouve son symbole dans l'image du labyrinthe : « C'est sous cette forme-là que je perçois la vie. Un continuel étonnement. Une continuelle bifurcation du labyrinthe. »², convient-il. Cette propension de Borges à l'étonnement est, à n'en pas douter, l'une des raisons pour lesquelles il n'a jamais pris au sérieux les analyses psychanalytiques de Freud à qui il reproche, entre autres, son style « emphatique » qui présente des hypothèses comme s'il s'agissait de certitudes. En revanche, la pensée du psychiatre suisse, Jung, a suscité chez lui un intérêt certain :

J.-J. M. : [...] *Que pensez-vous du freudisme ? Et, selon vous, quelle est la part de charlatanisme et la part de vérité ?*

J. L. B. : J'ai tâché de lire Freud. J'ai eu tout le temps l'impression que c'était un obsédé — non ? —, tandis que j'ai beaucoup fréquenté mon compatriote, si j'ose l'appeler comme ça, Jung. Et je crois que Jung est un écrivain très intéressant, tandis que Freud je ne sais pas s'il écrivit cela au sérieux, si c'était un fou ou, peut-être, il était un peu charlatan ou, peut-être, il a pensé qu'il fallait dire les choses de façon emphatique [...] c'est-à-dire donner comme des affirmations ce qui, pour lui, n'était pas si sûr [...]³

De même que Schopenhauer⁴, Borges croit, avant tout, à la dimension métaphysique de l'art. Guillermo Sucre le rappelle fort judicieusement : « Borges no cree en otra metafísica que la del arte, tal como Proust o Joyce. Como estos escritores, su escepticismo se torna creencia mediante la creación poética. Al igual también que Coleridge, para Borges la fe poética consiste en “una fuerte apariencia de veracidad, capaz de producir una espontánea suspensión de la duda” [in *Discusión*]. Es así como el arte puede hacernos participar en un absoluto »⁵. Pour lui, poursuit-il, « el arte es mirar los fenómenos esenciales del hombre — tiempo, muerte, fugacidad, olvido — y expresarlos con imágenes que conciernen a todos, que son por ello mismo ineludibles »⁶.

¹ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, pp. 23-25 (en italique dans le texte).

² Herbert Simon, interview de Borges, Buenos Aires, hebdomaire *Primera Plana*, 5 janvier 1971, p. 43, cité par Emir Rodríguez Monegal dans *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*, *Op. Cit.*, p. 57.

³ *Jorge Luis Borges*, DVD 3, 8^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*

⁴ Pour Schopenhauer, « L'art reproduit (*wiederholt*) les idées éternelles qu'il a conçues par le moyen de la contemplation pure » (M, p. 239), c'est-à-dire affranchie du principe de raison suffisante (espace, temps et causalité). « Son origine unique est la connaissance des idées ; son but unique la communication de cette connaissance » (*Ibid.*). Il est « le propre du génie » (M, p. 240), qui détient donc la double capacité de contempler les idées, ou objectités immédiates de la Volonté, et de les communiquer, par la production des œuvres, qui sont la « copie » (*Abbild*) de ces idées. » (in *Le vocabulaire de Schopenhauer*, par Alain Roger, Paris, Ellipses / Édition marketing, 1999, p. 5).

⁵ G. Sucre, *Borges el poeta*, *Op. Cit.*, p. 58.

⁶ *Ibid.*, p. 59.

A l'instar de Schopenhauer ou de l'écrivain espagnol, Miguel de Unamuno, à qui il a rendu hommage¹ et qu'il a qualifié de « poeta filosófico »², Borges est un lucide spectateur de notre monde. En effet, tout au long de sa vie, il s'est adonné à la contemplation attentive du monde dans lequel nous vivons et, jusqu'à ses derniers jours, a cultivé avec amour l'étude des langues — tout particulièrement des langues anciennes de ses ancêtres³ telles que l'anglo-saxon et le norrois, ou encore le japonais et l'arabe⁴ — et a entretenu obstinément sa capacité à s'étonner. En cela il correspond au vieillard heureux et épanoui tel que le décrit Schopenhauer ou encore Jung⁵ : « C'est un bonheur pour le vieillard d'avoir conservé l'amour de l'étude, ou de la musique, ou du théâtre et en général la faculté d'être impressionné jusqu'à un certain degré par les choses extérieures ; cela arrive pour quelques-uns jusque dans l'âge le plus avancé. »⁶.

C'est assurément avec enthousiasme et précision qu'il rapporte ce que lui a apporté cette découverte de la littérature anglo-saxonne et norroise :

¹ Dans la notice nécrologique que Borges rédige sur Unamuno (« Inmortalidad de Unamuno », parue dans la revue *Sur* en janvier 1937 et recueillie dans l'ouvrage *Borges en Sur 1931-1980*), il passe volontairement sous silence les événements de 1936 et le commencement de la guerre civile, ce qui s'explique par le fait que Borges estime que les opinions politiques ne doivent pas s'immiscer dans une œuvre littéraire, c'est-à-dire qu'il rejette l'idée de littérature dite « engagée », la conception de la littérature comme un moyen au service d'une cause sociale : alors que « Los intelectuales latinoamericanos vivieron como propia la contienda española », « [Borges] escribió una necrológica de Unamuno sin citar las circunstancias del 36. Y cuando le preguntaron si el arte debía estar al servicio del problema social, dijo : “Es una insípida y notoria verdad que el arte no debe estar al servicio de la política. Hablar de arte social es como hablar de geometría vegetariana o de artillería liberal o de repostería endecasílabo” » (Tereixa Constenla, « Aquella guerra que cruzó el charco », in *El País*, Madrid, 27 de marzo de 2013).

² « Unamuno, a pesar de no lograr nunca la invención metafísica, es un filósofo esencialmente : quiero decir un sentidor de la dificultad metafísica. » (J. L. Borges, « Acerca de Unamuno, poeta », in *Inquisiciones*, *Op. Cit.*, pp. 111-113).

Ses vers du *Rosario de sonetos líricos* soulèvent, par exemple, la question métaphysique quant à « la dirección del tiempo » :

[...] la dirección del tiempo. Que fluye del pasado hacia el porvenir es la creencia común, pero no es más ilógica la contraria, la fijada en verso español por Miguel de Unamuno :

*Nocturno el río de las horas fluye
desde su manantial que es el mañana
eterno...*

(J. L. Borges, « Historia de la eternidad », in *Historia de la eternidad*, *Op. Cit.*, p. 14.)

³ La grand-mère paternelle de Jorge Luis Borges est née dans le Staffordshire et était de souche northumbrienne.

⁴ María Kodama témoigne à ce sujet : « Borges tenía la pasión por los idiomas. Antes del viaje a Japón estudiamos un poco de japonés y después cuando él supo que iba a morir empezó a estudiar el árabe [...] » (*El siglo de Borges I (Negro sobre blanco)* [1999], *Op. Cit.*).

⁵ Jung observe à ce sujet : « Un jeune qui ne lutte ni ne remporte de victoires a manqué le meilleur de sa jeunesse et le vieillard qui ne sait pas prêter l'oreille au secret des torrents qui bruissent en roulant du sommet des montagnes jusqu'aux vallées, est insensé, momie spirituelle, rien d'autre que passé glacé. » (C. G. Jung, *L'Âme et la Vie*, textes essentiels réunis et présentés par Yolande Jacobi, introduction de Michel Cazenave, traduit de l'allemand par le Dr Roland Cahen et Yves Le Lay, Paris, Éditions Buchet / Chastel, 1963, p. 157).

⁶ A. Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, *Op. Cit.*, p. 171.

J.-J. M. : *Et à vous-même que vous a apporté le vieil anglo-saxon ?*

J. L. B. : Un tas de choses. D'abord, il y a quelque chose que l'on peut appeler **le germanique** et l'attrait de l'idée, disons, du germanique. Pour nous, c'est l'idée d'un monde qui n'est d'aucune façon intellectuel, d'un monde basé sur des idées, sur des sentiments, comme **le courage et la loyauté**. Et on sent cela de façon très vive et dans la littérature anglo-saxonne et, de façon plus complexe, parce qu'elle est venue après, [dans] la littérature norroise, la littérature de l'Islande. Et puis, il y a **la beauté des vers**. Les Anglo-saxons avaient une langue, disons, rauque, une langue qui était très dure. [...] Alors ils ont compris, ou peut-être ils n'ont pas eu besoin de comprendre, que cette poésie-là était admirable pour l'épique et pour les poèmes élégiaques. D'ailleurs, ils étaient obligés, disons, de se restreindre à ces deux genres puisqu'ils n'en concevaient pas d'autres. [...] Nous n'avons pas étudié l'anglo-saxon en pensant à la philologie, quoique la philologie et les étymologies nous aient aidés [...] mais nous avons étudié cela pour des raisons esthétiques. Et ces raisons, comme je l'ai dit, sont de deux ordres différents. D'abord, l'attrait d'un monde basé sur le courage, un courage un peu triste, et la loyauté. Et puis, la beauté des vers elle-même. Je crois qu'on pourrait dire, on pourrait parler de l'importance du son, et non seulement évidemment pour l'anglo-saxon, mais pour toutes les langues. Par exemple, si vous prenez des vers comme :

En robes d'or il adore,
Gloire et symbole,
Le vase pur où resplendit le Sang Réel.
Et, ô, ces voix d'enfants chantant dans la coupole !

Cela, si vous le traduisez en prose française, cela ne signifie rien du tout, tandis que si vous répétez ces vers de **Verlaine** comme il les a écrits, je crois qu'il y a là une indéniable beauté¹.

La récurrence du substantif « asombro » dans toute l'œuvre littéraire borgésienne témoigne de son attitude philosophique d'étonnement, ce qui le conduit au commentaire suivant : « Par *asombro*, je cherche à exprimer, je crois, ce que je ressens en permanence. Je suis *étonné* par les choses, stupéfait »². Dans son œuvre poétique de jeunesse, au regard de l'index lexical que nous avons élaboré³, sont déjà présentes cinq occurrences de ce substantif. Dans la *Antología poética 1923-1977*, les voix borgésiennes adoptent une attitude d'étonnement lors de l'observation des éléments : l'incandescence du feu soulève naturellement l'émerveillement de la voix du poème « Otro poema de los dones » (« por el fulgor del fuego / que ningún ser humano puede mirar sin un asombro antiguo [...] »⁴). La voix du poème « Heráclito » ressent un étonnement lorsqu'elle prend conscience que la constitution de son être est à l'image même du fleuve qu'elle observe, c'est-à-dire fugitive et perpétuellement changeante : « [...] Siente / con el asombro de un horror sagrado / que él también es un río y una fuga. »⁵.

¹ Jorge Luis Borges, DVD 3, 7^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.* (C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p 132 (en italique dans le texte).

³ Cf. Annexe n°2 : « *Obra poética, I (1923-1929)* : index lexical des poèmes » (p. 696).

⁴ J. L. Borges, « Otro poema de los dones », vers 15 et 16, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 81.

⁵ J. L. Borges, « Heráclito », vers 12 à 14, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 136.

Soulignons que, dans sa jeunesse, Borges déplora la pauvreté intellectuelle de l'Argentine : « No se ha engendrado en estas tierras ni un místico ni un metafísico, ¡ ni un sentidor ni un entendedor de la vida ! »¹. Et durant l'un de ses derniers entretiens, l'on peut constater qu'il demeure fidèle à cette idée, certes, en la nuancant quelque peu : il voit en Sarmiento « le seul homme de génie que [l'Argentine ait] produit, avec le poète Almafuerte, peut-être ». A son avis, « Les autres ne sont que des hommes de talent »².

Pour sa part, Borges s'attache, avant tout, à montrer et à faire sentir ses « perplexités », ses « incertitudes » ou encore ses « bagatelles » (« estas minucias », comme il les nomma, en 1932, dans la préface de son recueil d'essais *Discusión*³), plutôt que d'apporter des solutions qu'il aurait décryptées et de tenter de les imposer :

Un de mes collègues à l'Université demandait à ses élèves : « Qu'est-ce que c'est que la philosophie ? ». Alors ils devaient répondre : « une connaissance claire et précise ». Je voudrais dire que la philosophie c'est le contraire. La philosophie est plutôt une série de perplexités. Et puis, il y a sans doute des choses claires et précises qui ne sont pas philosophiques. Par exemple, sept et quatre ça fait onze. Eh bien, ce n'est pas une idée philosophique très importante, non. Ou la rue Mexique à Buenos Aires est parallèle à la rue Córdoba, c'est assez clair et assez précis, mais ce n'est pas philosophique. Alors j'ai toujours pensé que la philosophie était riche, et précisément, parce qu'elle est inépuisable. Et ce qui nous fait étudier la philosophie c'est le fait de savoir que l'on n'arrivera jamais à une solution, mais que l'on trouvera des hypothèses, des perplexités, encore plus riches que les perplexités initiales. Et **le labyrinthe** est évidemment le symbole le plus facile de la perplexité.⁴

Jean Wahl souligne très justement : « Plus qu'une science, ce que Borges nous propose, c'est un profond questionnement, une profonde ignorance »⁵, ce que son ouvrage, *L'art de poésie*, met particulièrement en exergue. Ce dernier regroupe une série de conférences prononcées sur la poésie à l'Université de Harvard en 1967. Borges amorce, en fait, sa première conférence intitulée « L'énigme de la poésie », par cette précision qui se veut sincère, modeste et lucide :

Pour commencer j'aimerais vous avertir honnêtement de ce que vous devez attendre de moi —ou plus exactement de ce que vous ne devez pas attendre de moi. Je m'aperçois, en effet, que j'ai étourdiment intitulé cette première conférence « L'énigme de la poésie »— et c'est naturellement le mot d'énigme qui retient l'attention. Vous pouvez donc penser que l'énigme est l'essentiel. Pire encore, **vous pouvez croire que je me berce de l'illusion que je suis capable de la déchiffrer**. La vérité, c'est que je ne vous apporte aucune révélation. [...] Ainsi donc, comme je l'ai dit, **je n'ai que mes perplexités à vous offrir**. J'approche de mes soixante-dix ans, j'ai consacré la majeure partie de ma vie à la littérature, et je ne puis vous faire part que de mes incertitudes.⁶

¹ J. L. Borges, *El tamaño de mi esperanza*, *Op. Cit.*, p. 15.

² J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 173.

³ « Vida y muerte le han faltado a mi vida. De esa indigencia, mi laborioso amor por estas minucias. » (in *Discusión*, *Op. Cit.*, p. 10).

⁴ *Jorge Luis Borges*, DVD 2, 6^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.* (C'est nous qui surlignons.)

⁵ Jean Wahl, « Les personnes et l'impersonnel », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, *Op. Cit.*, p. 264.

⁶ J. L. Borges, « L'énigme de la poésie », in *L'art de poésie*, *Op. Cit.*, pp. 7-8. (C'est nous qui surlignons.)

Comme il l'indiqua dans la suite de son allocution, Borges s'intéressa plus précisément à des perplexités qui sous-tendent les grandes énigmes philosophiques qui se posèrent à l'humanité toute entière, et ce, depuis les Temps Anciens : « [...] ce que je vous offre, moi, ce sont des perplexités anciennes, des perplexités que le temps a rendues vénérables. [...] Qu'est-ce que l'histoire de la philosophie sinon l'histoire des perplexités des hindous, des Chinois, des Grecs, des scolastiques, de l'évêque Berkeley, de Hume, de Schopenhauer, etc. ? »¹. Comme le précise Hector Bianciotti, dans la préface de *L'art de poésie*, « Ces "bagatelles" n'étaient rien d'autre que le cosmos, l'éternité, les mystères du temps qui passe et de l'identité qui demeure, et ce sens caché de l'Univers qu'il ne cessera de chercher, sa vie durant, avec ferveur et une foi exclusive dans le pouvoir poétique des langues. »².

Parallèlement, notons que l'on retrouve chez Schopenhauer, au-delà de l'aspect doctrinaire de ses ouvrages, cette capacité de montrer et de faire sentir, ainsi que Richard Roos le fait ressortir : « [...] ces ouvrages ne sont pas de simples écrits doctrinaires ; Le monde comme volonté et comme représentation n'est pas une dissertation sur l'absurdité de notre existence, il nous montre ce monde de misère, nous l'offre en spectacle et nous le fait pour ainsi dire sentir [...] »³.

En outre, malgré tous les éclairages rationnels qu'il a pu mettre en avant, Schopenhauer reconnaît, en toute honnêteté et avec lucidité, les limites de notre intellect à percer réellement certains mystères du monde, qui demeurent irrémédiablement insolubles :

[...] ma doctrine met de l'unité et de l'ordre dans le chaos confus et divers des phénomènes, et résout les contradictions nombreuses que présente cette diversité [...] ; je n'entends pourtant pas dire par là qu'elle ne laisse plus aucun problème à résoudre, et qu'elle ait fourni une réponse à toute question. Une telle affirmation équivaldrait à la négation téméraire des limites de la connaissance humaine en général. Quelque flambeau que nous allumions, quelque espace qu'il éclaire, notre horizon demeurera toujours enveloppé d'une nuit profonde. [...] Aussi **la solution réelle, positive de l'énigme du monde, est-elle nécessairement quelque chose que l'intellect humain est absolument impuissant à saisir et à penser [...]**.⁴

¹ *Ibid.*, p. 8.

² *Ibid.*, pp. I-II (en italique dans le texte).

³ A. Schopenhauer, « Introduction » (par Richard Roos), in *Le monde comme volonté et comme représentation, Op. Cit.*, p. XIII-XIV (en italique dans le texte).

⁴ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation, Op. Cit.*, p. 881. (C'est nous qui surlignons.)

D'ailleurs, à l'en croire, la science elle-même se révélerait incapable de connaître le monde tel qu'il est vraiment :

[...] aucune science, au sens exact du mot (je veux dire un ensemble de connaissances systématisées à l'aide du principe de raison), n'est propre à fournir une solution définitive, ni une explication entière de la réalité ; **la science, en effet, ne saurait pénétrer jusqu'à l'essence intime du monde ; jamais elle ne dépasse la simple représentation**, et, au fond, elle ne donne que le rapport entre deux représentations.¹

B- La poésie borgésienne comme quête du dépassement des illusions

1) L'image poétique : rendre saisissable l'insaisissable

Comme nous avons déjà pu le constater au fil de notre réflexion, Borges, le poète, recourt à des images poétiques afin de rendre plus saisissable l'insaisissable, c'est-à-dire de "faire voir" ce qui, pour l'esprit humain, ne constitue que des notions abstraites et énigmatiques, autrement dit de donner à voir ce qui n'est pas visible, à tout le moins d'y faire allusion. Borges, sur ce point, ne peut être plus péremptoire : « Je considère l'art comme une allusion. Je pense qu'on ne peut que faire allusion aux choses, on ne peut jamais les exprimer [...] »². Rappelons que c'est précisément cette pensée que reçut le poète Marini, comme une révélation : « [...] podemos mencionar o aludir pero no expresar [...] »³. Le philosophe Serge Champeau, pour sa part, s'appuie sur l'ouvrage *El hacedor*, intitulé en français *L'auteur et autres textes*⁴, pour renvoyer à cette même conception de l'image poétique :

L'image poétique y est présentée en effet comme ce qui est capable de nous faire penser le non-représentable à partir du représentable : le temps, condition de toute représentation, à partir du fleuve, la vie à partir de l'état de veille, la durée de la vie (non mesurable, puisque pour cela je devrais être extérieur à ma vie) à partir du jour ou de l'année, la mort à partir du sommeil [...].⁵

¹ *Ibid.*, p. 56. (C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^{ème} anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 187.

³ J. L. Borges, « Una rosa amarilla », in *El hacedor*, *Op. Cit.*, p. 38.

⁴ J. L. Borges, *L'auteur et autres textes*, (Titre original : *El hacedor*), traduit de l'espagnol par Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1982, pour la présente édition bilingue, 224 pages.

⁵ S. Champeau, *Borges et la métaphysique*, *Op. Cit.*, pp. 63-64.

Cette conception borgésienne de l'image poétique concorde, à vrai dire, avec le sens large des définitions de l'image qu'expose le *Dictionnaire analogique* où l'on peut lire : « **Manière de rendre une image plus sensible** » et « **Représentation dans l'esprit d'un être ou d'une chose** »¹.

En outre, Serge Champeau insiste sur le fait que cette conception de l'image poétique se démarque de la définition aristotélicienne, plus restrictive, de la mise en regard de deux choses uniquement représentables :

Ainsi conçue, l'image poétique n'est plus la figure de rhétorique dont nous avons rappelé la définition traditionnelle², elle n'est plus une métaphore au sens aristotélicien, puisque la chose sur laquelle le nom a été transporté n'est plus de l'ordre du représentable. Les mots « morts », « temps », répète Borges, sont **vides**, aucune représentation d'une chose ne leur correspond [...]. Par contre l'image poétique du fleuve du temps et celle de la fin de la vie [...] ont une signification.³

A propos de cette vacuité des mots, le début du poème « La noche que en el Sur lo velaron » est particulièrement révélateur. La voix poétique fait part de son constat de l'abîme entre le vide des mots (du « Signe-Absence »⁴ comme le nomme Henri Meschonnic) et la plénitude de la chose, ce qui invalide, d'ailleurs, la thèse utopique de Cratyle :

- v. 1 Por el deceso de alguien
v. 2 — misterio cuyo **vacante nombre** poseo y cuya realidad no abarcamos —⁵

Dans l'écriture borgésienne, les images, et tout particulièrement, les métaphores participent, avant tout, à la quête métaphysique du poète, ainsi que l'énonce Guillermo Sucre : « El poder de la metáfora en Borges, por el contrario, no reside en su arbitrariedad ni únicamente en lo sorprendente. [...] La metáfora borgiana, además, se inserta dentro de

¹ Georges Niobey (Sous la direction de), *Dictionnaire analogique*, Paris, Éditions Larousse, 2007, p. 346. (C'est nous qui surlignons.)

² « Si nous reprenons, en effet, la définition classique de l'image poétique, nous constatons qu'elle pense l'image comme la mise en rapport, par l'intermédiaire du langage, de deux choses. » (S. Champeau, *Borges et la métaphysique*, *Op. Cit.*, p. 62.)

³ *Ibid.*, p. 64. (C'est nous qui surlignons.)

⁴ H. Meschonnic, *Le signe et le poème*, *Op. Cit.*, p. 22.

⁵ J. L. Borges, « La noche que en el Sur lo velaron », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 17. (C'est nous qui surlignons.)

Traduction en français :

La mort de quelqu'un
—mystère dont je possède le nom vacant, dont nous ne saisissons pas la réalité—

una especial visión del mundo, responde a una necesidad metafísica. En lo cual hallamos su singularidad. »¹.

Ainsi afin de découvrir plus en profondeur comment Borges s'attache à rendre plus saisissable des notions abstraites et souvent énigmatiques, nous proposons-nous d'explorer, à présent, les principales images poétiques du recueil *Antología poética 1923-1977*, qui reviennent de façon récurrente dans l'œuvre poétique complète :

➤ LE TEMPS :

Borges adhère à la définition de Platon (in *Timée*, 37 d), reprise par Schopenhauer, à savoir que « **le temps est l'image mouvante de l'éternité** »². Pour Schopenhauer, en effet, « [...] le jour *d'aujourd'hui* ne vient qu'une seule fois et plus jamais. [...] chaque jour est une portion intégrante, donc irréparable, de la vie [...] »³. Aussi définit-il le temps comme une « chose essentiellement fugitive, inconstante et relative »⁴. Dans cet esprit, Borges fait largement appel aux images du fleuve, du sablier, d'un couteau, d'un cercle, ou encore d'un abîme de sorte à rendre cette notion abstraite plus saisissable.

Tel le philosophe grec Héraclite, Schopenhauer relève lui aussi la double similitude entre l'image d'un cours d'eau perpétuellement fuyant et le temps, et qui plus est, entre le sempiternel écueil du flot et l'éternel présent : « Le temps ressemble encore à un courant irrésistible, et le présent à un écueil, contre lequel le flot se brise, mais sans l'emporter. »⁵.

Comme dans le poème intitulé « Heráclito », la voix poétique du poème « El reloj de arena » évoque, en ce sens, la célèbre image du philosophe Héraclite, qui mit en relief une analogie entre l'écoulement de l'eau et celui de notre être :

v. 3	[...] el agua de aquel río	[...] l'eau de ce fleuve changeant
v. 4	en que Heráclito vio nuestra locura.	Dans lequel Héraclite vit notre folie
v. 5	El tiempo [...] ⁶	Le temps [...]

¹ G. Sucre, *Borges el poeta*, Op. Cit., pp. 49-50.

² A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Op. Cit., p. 228. (C'est nous qui surlignons.)

³ A. Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, Op. Cit., p. 98 (en italique dans le texte).

⁴ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Op. Cit., p. 229.

⁵ *Ibid.*, p. 356.

⁶ J. L. Borges, « El reloj de arena », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 21. (C'est nous qui surlignons.)

Le rapport analogique apparaît, de manière abrupte et énigmatique, par le biais de l'anacoluthie du vers 4, marquée par la présence d'un point final. Dans le second *cuarteto*, la voix poétique s'exprime sur le mode plus fluide et plus clair d'une double comparaison (verbe « parecerse ») :

v. 5	[...] al tiempo y al destino	[...] aussi bien au temps et au destin
v. 6	se parecen los dos : la imponderable	S'apparentent toutes deux, cette ombre impondérable
v. 7	sombra diurna y el curso irrevocable	Du jour et aussi la carrière irrévocable
v. 8	del agua que prosigue su camino.	De l'onde qui poursuit sans cesse son chemin.

Dans ce quatrain la voix poétique insère l'idée d'une similitude entre l'écoulement temporel non mesurable de notre existence et la projection solaire incommensurable d'une ombre (« la imponderable / sombra diurna »). Toutefois, cette incommensurabilité, certes similaire, relève de deux raisons distinctes : en effet, le temps n'est pas mesurable dans sa totalité, du fait qu'il ne cesse jamais de s'écouler, tandis que la durée de notre vie est incommensurable, non dotés que nous sommes de la prescience de la date fatidique de notre dernier jour. De la même façon que le cours d'eau continue sans cesse son écoulement (« prosigue su camino »), l'analogie amorcée dans le premier *cuarteto* entre le fleuve et le temps se poursuit dans le second : à la comparaison du temps (« la imponderable sombra ») la voix poétique en coordonne une seconde (« el curso irrevocable / del agua que prosigue su camino »). Cette dernière constitue une insistance sur l'idée que le cours temporel de notre destinée et celui du fleuve sont, chacun dans leur essence, des flux inexorables (« irrevocable »).

Dans le poème « Arte poética », le premier *cuarteto* met en relief de façon saisissante l'image du fleuve, implicitement d'Héraclite¹ :

v. 1	Mirar el río hecho de tiempo y agua	Voir que le fleuve est fait de temps et d'eau,
v. 2	y recordar que el tiempo es otro río,	Penser du temps qu'il est un autre fleuve,
v. 3	saber que nos perdemos como el río	Savoir que nous nous perdons comme un fleuve,
v. 4	y que los rostros pasan como el agua. ²	Et que nos traits s'effacent comme l'eau.

Notons tout d'abord le zeugme du premier vers, ici de type "GN (N + N)" :

« e l r í o h e c h o d e t i e m p o y a g u a »
GN N N

¹ Comme pour corroborer l'idée d'Eternel Retour à la fois du Même et d'un Autre, cette image du fleuve du premier quatrain revient dans le dernier quatrain où la référence à la pensée héraclitéenne devient explicite.

² J. L. Borges, « Arte poética », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 43.

Il s'agit d'un zeugme « sémantiquement complexe »¹, comme le nomment Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine, qui citent en exemple la célèbre image de Victor Hugo (*Booz endormi*) : « Vêtu de probité candide et de lin blanc ». Dans une mise en rapport de coordination (copule « y ») ce zeugme borgésien met en lumière une double constitution du fleuve, à la fois logiquement concrète d'eau et, par effet de surprise, de la notion abstraite du temps : « el río hecho de **tiempo y agua** ». L'occurrence du substantif « temps » avant celui d'« eau » accentue cet effet de surprise. Il est à remarquer que ce zeugme est ici métaphorique, dans le sens de la définition de la métaphore qu'énonce Pierre Fontanier, soit de « trope par ressemblance ». Ce rhétoricien débute son chapitre, significativement intitulé « DES TROPES PAR RESSEMBLANCE, C'EST-A-DIRE, DES MÉTAPHORES », par la définition suivante :

Les tropes par ressemblance consistent à *présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie.*²

De façon plus générale, les tropes surviennent, selon lui, quand les mots « sont pris dans un *sens détourné*, autre qu'un *sens propre*, c'est-à-dire dans une signification qu'on leur prête pour le moment, et qui n'est de pur emprunt »³. Ainsi que le font observer Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine : « Ils sont ainsi appelés, parce que quand on prend un mot dans le sens figuré », qui s'oppose au propre, « on le tourne — ce que signifie *τρέπω* — pour ainsi dire, afin de lui faire signifier ce qu'il ne signifie point dans le sens propre [...] »⁴.

Dans l'expression métaphorique du premier vers du poème « Arte poética » (« el río hecho de tiempo y agua »), « el río » est, par conséquent, perceptible dans le sens figuré de temps, (« tiempo » dans la première partie du zeugme) et dans son sens propre d'eau (« agua » dans la deuxième partie du zeugme). Ce zeugme métaphorique peut donc être représenté de la manière suivante :

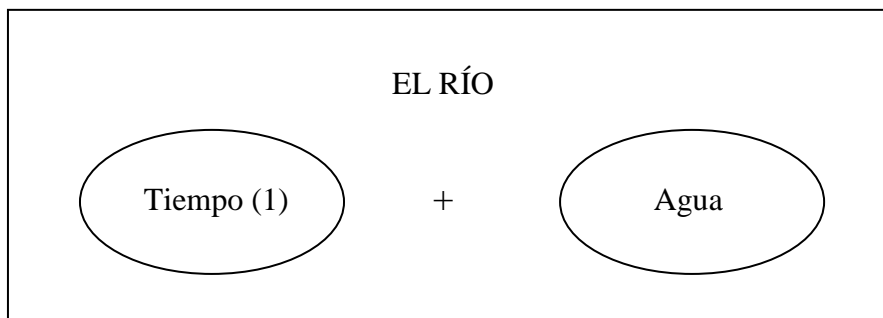
¹ J. Molino / J. Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie*, Op. Cit., p. 134.

² P. Fontanier, *Les figures de discours*, Op. Cit., p. 99 (en italique dans le texte).

(C'est nous qui avons mis en relief cette idée que la métaphore contribue à suggérer quelque chose de plus évocatoire, soit de plus surprenant ou de plus connu.)

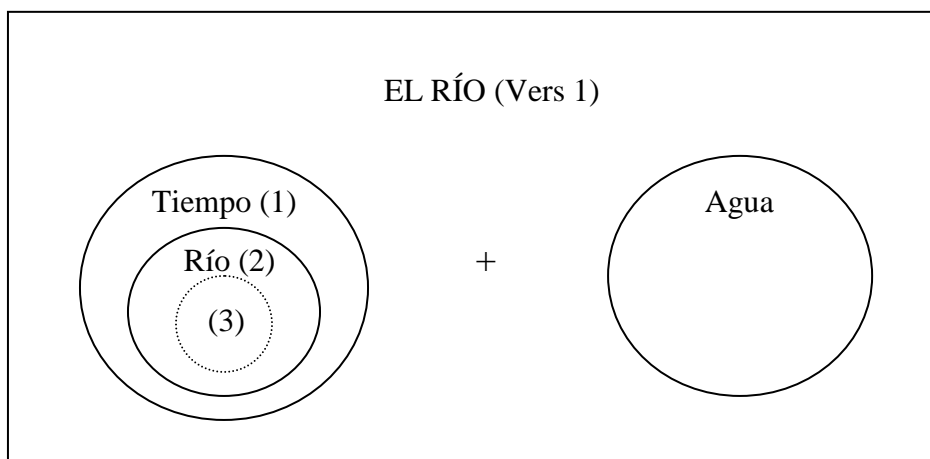
³ *Ibid.*, p. 66 (en italique dans le texte).

⁴ J. Molino / J. Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie*, Op. Cit., p. 155.



(1) Le temps est, ici, métaphore du fleuve.

Succède à ce zeugme une réversibilité spéculaire (au regard du premier membre du zeugme), avec un effet de mise en abyme, dans le vers suivant (« y recordar que el tiempo es **otro río** »), ce que l'on peut schématiser ainsi :



(1) Le temps est métaphore du fleuve (du vers 1).

(2) Le fleuve est lui-même métaphore abyssale du temps.

(3) Régression spéculaire à l'infini, suggérée par ce début d'enchâssement.

Dans le poème intitulé « James Joyce », la voix poétique fait allusion à « el ubicuo **río / del tiempo** terrenal »¹. Il s'agit là d'une « métaphore nominale »², entrecoupée d'un

¹ J. L. Borges, « James Joyce », vers 5 et 6, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 95. (C'est nous qui surlignons.)

² Nous empruntons cette formulation à l'ouvrage *Introduction à l'analyse de la poésie* de Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine (*Op. Cit.*, pp. 161-167), où les auteurs distinguent trois modes de métaphore in praesentia :

- le type N1 est N2 (ex. : Achille est un lion) = Métaphore verbale

enjambement entre le nom « río » et le complément du nom « del tiempo ». Cet enjambement produit, à coup sûr, un effet énigmatique, dans le sens où la référence au don d'ubiquité n'est pas sans faire penser à Dieu. Or, c'est le vers suivant qui dévoile la nature exacte de ce fleuve : il s'agit du temps. Cette image d'un fleuve universellement répandu sur la Terre illustre la thèse héraclitéenne du « "mobilisme" à la fois universel et éternel »¹ : « **toutes choses sont en mouvement [...] tout s'écoule** et ne reste jamais pareil [...]. L'univers entier s'écoule à la façon d'un fleuve »². La métaphore borgésienne du « ubicuo río / del tiempo terrenal » donne ainsi à entendre que l'écoulement du temps et de notre être est une question universelle, une énigme qui concerne l'humanité tout entière.

Après avoir amorcé son discours par les images évocatrices de l'écoulement d'un fleuve et de la projection de l'ombre d'un cadran solaire, afin de nous faire sentir plus intimement l'écoulement de notre vie, la voix poétique de « El reloj de arena » se consacre entièrement à la description suggestive d'un autre écoulement d'une substance, endémique des zones arides (« en los desiertos »), c'est-à-dire des grains de sable. Ce flux du sablier constitue, bien entendu, une autre variante imagée de l'idée d'écoulement inexorable de notre être. Force est de constater que, au-delà même de notre finitude, à en croire la voix poétique, cet écoulement du sable, de par son caractère éternel, n'aurait de cesse de rendre perceptible le temps qui passe (« medir el tiempo de los muertos ») :

v. 9	[...] el tiempo en los desiertos	[...] dans le désert le temps a trouvé
v. 10	otra substancia halló, suave y pesada,	Une autre substance douce et lourde à la fois
v. 11	que parece haber sido imaginada	Qui semble avoir été imaginée
v. 12	para medir el tiempo de los muertos. ³	Afin de mesurer le temps des morts.

Toutefois, il importe de faire remarquer que ce reflet de l'activité d'écoulement du sable n'est pas naturel, voire même peut-être illusoire, en ce sens que le sablier constitue une invention issue de l'imagination et de l'érudition livresque de l'homme qui demeure en perpétuelle quête de mieux percevoir, sentir, le flux du temps, comme l'indiquent ces précisions : « que parece haber sido **imaginada** »⁴, « Surge así el alegórico instrumento /

- le type N1, N2 (ex. : Achille, un lion) = Métaphore dite appositive ou apposée
 - le type N1 de N2 (ex. : Ce lion d'Achille) = Métaphore dite nominale

¹ Héraclite, « Introduction », in *Fragments [Citations et témoignages]*, Paris, Flammarion, 2002, p. 47.

² Héraclite, *Fragments [Citations et témoignages]*, Op. Cit., p. 98. (C'est nous qui surlignons.)

³ J. L. Borges, « El reloj de arena », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 21.

⁴ *Ibid.*, vers 11, p. 21. (C'est nous qui surlignons.)

de los grabados de **los diccionarios** [...] »¹. L'imagination se montre, par conséquent, ambivalente. L'on constate qu'elle peut être source de vérité mais aussi le siège d'illusions. En outre, cette hypothèse du caractère fallacieux d'un flux sans fin se trouve corroborée dans la suite du poème, qui met en relief un point de divergence discutable entre les deux écoulements inexorables du sablier et de l'être humain : le flux du sablier serait éternel (d'ailleurs comme celui d'un cours d'eau), tandis que le nôtre pointe vers la finitude :

v. 37	No se detiene nunca la caída.	La chute, jamais ne saurait être interrompue.
v. 38	Yo me desangro, no el cristal. El rito	Je me vide de sang, pas le cristal. Le rite
v. 39	de decantar la arena es infinito ²	De décanter le sable est vraiment infini.

Or, l'écoulement apparemment éternel du sablier ne représente en réalité qu'un reflet illusoire, trompeur, parce que, en toute logique, pour se renverser sur lui-même, pivoter à 180°, le sablier a besoin nécessairement d'une intervention extérieure, humaine ou mécanique, faute de quoi le déversement s'interromprait. Croire que la rotation alternative de cet objet se fait en soi n'est-il pas un leurre ? La voix poétique serait, de ce fait, victime d'une illusion, tant elle demeure fascinée, éblouie, par le mouvement tourbillonnant énigmatique et illusoirement sans fin du sable dans le cône : « Hay un agrado en observar la **arcana** / arena que resbala y que declina / y, **a punto de caer, se arremolina** [...] »³ ; « la **invulnerable eternidad** se abisma »⁴ ; « [...] este **incansable** / hilo sutil de arena numerosa. »⁵.

Les voix poétiques borgésiennes dépeignent fréquemment le fil du temps comme le fil de la lame d'une arme blanche. Ainsi, le parolier de la chanson intitulée « El tango » laisse-t-il entendre, par le biais d'une métaphore appositive (« esa otra daga, / el tiempo »), que lorsque les *compadritos* ne succombent pas sous les coups de poignards durant leurs duels (« la daga hostile »), c'est le fil tranchant du temps (mis en relief en début de vers) qui leur fait perdre naturellement la vie :

v. 33	Aunque la daga hostile o esa otra daga,	Bien que la dague hostile ou l'autre dague,
v. 34	el tiempo, los perdieron en el fango, ⁶	Le temps, dans la fange les aient perdus,

¹ *Ibid.*, vers 13 et 14, p. 21. (C'est nous qui surlignons.)

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibid.*, vers 29 à 31, p. 22. (C'est nous qui surlignons.)

⁴ *Ibid.*, vers 36, p. 22. (C'est nous qui surlignons.)

⁵ *Ibid.*, vers 49 et 50, p. 23. (C'est nous qui surlignons.)

⁶ J. L. Borges, « El tango », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 66.

Le temps s'apparente aussi, bien des fois, à un abîme. Dans le poème « Una rosa y Milton », la voix poétique met en relief l'image du gouffre (« el fondo ») pour nous donner à contempler le caractère abyssal du temps, et plus précisément du Passé, qui tend à tomber dans l'oubli :

v. 1	De las generaciones de las rosas	De toutes les générations de roses
v. 2	que en el fondo del tiempo se han perdido	Qui dans le fond du temps se sont perdues,
v. 3	quiero que una se salve del olvido ¹	Je veux que de l'oubli une se sauve,

Nous pouvons entendre l'écho de cette même image dans le poème intitulé « Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922 » : « [...] desde el fondo del tiempo »².

Dans le poème « El instante », la voix poétique suggère, par l'image de l'abîme mortifère (« un abismo de agonías »), l'état perpétuellement successif, transitoire de notre être :

v. 9	Entre el alba y la noche hay un abismo	Entre l'aube et la nuit, il existe un abîme
v. 10	de agonías, de luces, de cuidados ;	D'agonies, de lumières et d'inquiétudes ;
v. 11	el rostro que se mira en los gastados	Ce visage qui, dans les miroirs, se cherche,
v. 12	espejos de la noche no es el mismo. ³	Fatigué de la nuit, n'est jamais le même.

Sous la plume poétique de Borges, revient fréquemment, également, l'image du cercle, laquelle suggère une conception cyclique du temps : l'idée de L'Eternel Retour. Parallèlement, l'on peut découvrir dans la pensée schopenhauerienne la mise en rapport du temps avec l'image d'« un cercle sans fin » :

Le temps peut se comparer à **un cercle sans fin qui tourne sur lui-même** ; le demi-cercle qui va descendant serait le passé ; la moitié qui remonte, l'avenir. En haut est un point indivisible, le point de contact avec la tangente ; c'est là le présent inétendu.⁴

Dans le poème borgésien « El Sur », l'on devine (« haber sentido »), sans une certitude absolue, que le mouvement spatial de l'eau dans la citerne est circulaire et qu'il peut refléter le flux cyclique du temps. La citerne demeure, néanmoins, mystérieuse (« secreto »), à l'image même de l'énigme insoluble du temps :

v. 7	haber sentido el círculo del agua	avoir senti le cercle d'eau
v. 8	en el secreto aljibe ¹	dans la secrète citerne,

¹ J. L. Borges, « Una rosa y Milton », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 68. (C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges, « Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922 », vers 6, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 12.

³ J. L. Borges, « El instante », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 75. (C'est nous qui surlignons.)

⁴ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 356. (C'est nous qui surlignons.)

Cette même indication d'un flot circulaire de l'eau est remarquable dans la description que nous présente la voix poétique du poème « Adrogué » : « el agua circular [...] »². Cette précision, qui peut paraître insignifiante, recèle toute son importance, dans le sens où la voix poétique mentionne dans la suite de son discours de façon spéculaire à nouveau un cercle, mais cette fois-ci, temporel, et plus précisément, le cercle du Passé. Il renferme les souvenirs irrécupérables (« vedado ») des choses, et dont le tracé suit la cyclicité jour / nuit (« abarca el véspero y la aurora ») :

v. 38	[...] El pasado	[...] Le passé
v. 39	los guarda en ese círculo vedado	Les a su conserver en ce cercle interdit
v. 40	que a un tiempo abarca el véspero y la aurora.	Qui embrasse à la fois l'aurore et la vesprée.

Le « cercle de feu » évoqué dans un quatrain du poème « Ariosto y los árabes » mérite une attention particulière :

v. 21	De las islas boreales donde un ciego	Fille des durs pays de l'éternel glacier,
v. 22	sol desdibuja el mar, llegó aquel sueño	De l'aveugle soleil, de l'onde hallucinée,
v. 23	de una virgen dormida que a su dueño	Une vierge au héros fièrement condamnée
v. 24	aguarda, tras un círculo de fuego . ³	Attend infranchissable au coeur de son brasier.

Ce *cuarteto* revêt un caractère éminemment mystérieux, ambigu. Il peut faire allusion à l'activité de surveillance du Feu sacré par les Vestales de la Rome antique. En effet, les mentions de « una virgen », du verbe « aguardar », saisi dans son acception ancienne de « garder », d'« observer », du substantif « dueño » (qui instaure un rapport de hiérarchie) et la présence du feu peuvent nous induire à penser à ces Vestales, jeunes filles vierges, qui se consacraient à l'adoration de leur grand maître sacré, le Feu, dans le temple de Vesta, et devaient veiller à ce qu'il ne s'éteigne jamais, sous peine d'être enterrées vivantes. C'est pourquoi, elles devaient s'efforcer de ne pas s'assoupir trop longtemps, s'endormir (« dormida »). Ainsi le Feu de Rome ne cessait-il de se renouveler, dans un recommencement cyclique, éternel, des flammes. Ce rite des Vestales proviendrait du culte du soleil (v. 22), intense étincelle de feu. Notons la métonymie de l'effet pour la cause dans l'expression « ciego / sol » : ce n'est pas le soleil qui est aveugle, mais au contraire il est une étincelle de feu, si vive, qu'il aveugle. Son intensité est aveuglante au point de masquer la vision de l'étendue de la mer (« desdibuja el mar »), laisse entendre la voix poétique.

¹ J. L. Borges, « El Sur », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 9.

² J. L. Borges, « Adrogué », vers 7, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 40.

³ J. L. Borges, « Ariosto y los árabes », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 34. (C'est nous qui surlignons.)

➤ **LA MORT :**

Dans le poème « Carnicería », la voix poétique souligne l'horreur et la répulsion que lui inspire la boucherie. Elle suggère le vacarme et l'atrocité de l'abattage. La fin tragique des vaches, qui transitent en ce lieu, est mise en relief par la synecdoque métaphorique du marbre et l'hypallage de l'adjectif « finales » :

v. 5	[...] el aquelarre	[...] le sabbat
v. 6	de carne charra y mármoles finales ¹	de chair ostentatoire, et de marbres finals

La voix poétique du poème « Llaneza » emploie la métaphore euphémistique du « Ciel » pour signifier la mort, et nous transmettre son humble espoir que cette dernière nous conduira à trouver notre place éternelle dans la réalité authentique :

v. 14	Eso es alcanzar lo más alto,	C'est là toucher à ce qu'il y a de plus haut,
v. 15	lo que tal vez nos dará el Cielo :	à ce que peut-être nous donnera le Ciel :
v. 16	no admiraciones ni victorias	non le prestige ni les victoires
v. 17	sino sencillamente ser admitidos	mais seulement d'être admis
v. 18	como parte de una Realidad innegable,	comme une partie de la Réalité indéniable,
v. 19	como las piedras y los árboles. ²	comme les pierres et les arbres.

Dans le poème « La noche que en el Sur lo velaron », à la différence des occurrences antérieures du substantif « noche », qui sont à entendre dans l'acception de durée temporelle (le titre ; vers 5, 7, 11, 20 et 30), la survenue ultime du terme « noche » dans les deux derniers vers suggère métaphoriquement la mort. La voix poétique clôt son discours par la révélation de son sentiment que cette dernière peut constituer une délivrance de l'afflux trop dense, et partant, insaisissable et extrêmement angoissant, du monde tel qu'il se donne à voir :

v. 39	y la noche que de la mayor congoja nos libra :	et la nuit qui nous délivre de la plus grande angoisse :
v. 40	la prolijidad de lo real. ³	la prolixité du réel.

La voix poétique du poème « Arte poética » établit, métaphoriquement et avec insistance, un parallèle entre la mort et le sommeil nocturne :

v. 6	[...] la muerte	[...] la mort
v. 7	que teme nuestra carne es esa muerta	Que notre chair redoute est cette mort
v. 8	de cada noche , que se llama sueño .	De chaque nuit qui se nomme sommeil.

¹ J. L. Borges, « Carnicería », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 10.

² J. L. Borges, « Llaneza », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 11. (C'est nous qui surlignons.)

³ J. L. Borges, « La noche que en el Sur lo velaron », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 18.

[...]

v. 13 ver en **la muerte el sueño**, en el caso
v. 14 un triste oro [...]¹

[...]

Faire de mort sommeil, du crépuscule
Un or plaintif [...]

La pensée de Schopenhauer met, elle aussi, en avant cette même idée de similitude entre la mort et le sommeil : « Chaque journée est une *petite vie*, chaque réveil et chaque lever une petite naissance, chaque frais matin une petite jeunesse, et chaque coucher avec sa nuit de sommeil **une petite mort** »², déclare-t-il. A cet égard, le philosophe explique, en recourant à une terminologie de la finance, que cette mort provisoire qu'est le sommeil constitue, en fait, une sorte d'emprunt à la "vraie" mort, par la vertu duquel notre corps se régénère :

Le sommeil est une petite portion de *mort* que nous empruntons *anticipando* et par le moyen de laquelle nous regagnons et renouvelons la vie épuisée dans l'espace d'un jour. *Le sommeil est un emprunt fait à la mort* [en français dans le texte]. Le sommeil emprunte à la mort pour entretenir la vie. Ou bien, il est *l'intérêt payé provisoirement à la mort*, qui elle-même est le paiement intégral du capital. Le remboursement total est exigé dans un délai d'autant plus long que l'intérêt est plus élevé et se paye plus régulièrement.³

Schopenhauer n'omet pas de souligner le caractère nécessaire, vital, du sommeil pour l'organisme de l'être humain, par le biais de l'image de l'horloge à remonter : « [...] il faut surtout donner au cerveau la pleine mesure de sommeil nécessaire à sa réfection, car le sommeil est pour l'ensemble de l'homme ce que le remontage est à la pendule »⁴.

Dans son œuvre majeure, Schopenhauer reprend cette métaphore universelle du sommeil et de la mort, afin de la compléter par l'idée que le sommeil est propice à l'oubli de notre individualité. Cette thèse est fort intéressante au regard du constat schopenhauerien selon lequel « Personne ne peut sortir de son individualité »⁵ ; une réflexion que l'on retrouve dans les écrits borgésiens : « El mundo, desgraciadamente, es real ; yo, desgraciadamente, soy Borges »⁶, indique Borges dans la conclusion de son essai sur le temps. Si l'on en croit Schopenhauer, le sommeil serait une période cyclique où notre condamnation à l'individualité tendrait à s'effacer, et qui plus est, nous maintiendrait en incessante activité : « La mort, c'est un sommeil, où l'individualité s'oublie ; tout le reste de l'être aura son réveil, ou plutôt il n'a pas cessé d'être éveillé. »⁷. Un tel point de

¹ J. L. Borges, « Arte poética », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 43. (C'est nous qui surlignons.)

² A. Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, *Op. Cit.*, pp. 115-116 (en italique dans le texte ; c'est nous qui surlignons).

³ *Ibid.*, p. 123 (en italique dans le texte).

⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁶ J. L. Borges, « Nueva refutación del tiempo », in *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 286.

⁷ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 353.

vue entre en résonance, à n'en pas douter, avec la pensée de Borges pour qui « [...] dormir, c'est cela, c'est s'abandonner à l'oubli total. Oublier son identité, ses circonstances. »¹.

« El ocaso », « el poniente » sont des images poétiques qui jalonnent la poésie borgésienne pour signifier le déclin de la vie et notre finitude. Il n'est que de se rappeler le passage poétique cité précédemment du poème « Arte poética », où la voix poétique éprouve un sentiment de tristesse lors de la vision du coucher du soleil, qui reflète le déclin de l'homme :

v. 13	ver en la muerte el sueño, en el ocaso	Faire de mort sommeil, du crépuscule
v. 14	un triste oro [...]	Un or plaintif [...]

Or, en réalité, chaque soir la mort apparente du soleil s'avère une illusion des sens, car sa disparition n'est que passagère, et plus précisément cyclique. A cet égard, Schopenhauer établit une comparaison contrastive (que nous avons d'ailleurs soulignée auparavant) entre l'homme en déclin et le soleil se couchant, afin de souligner l'erreur d'y voir une similitude :

[...] quand l'homme redoute la mort, y voyant son anéantissement, c'est comme s'il s'imaginait que le soleil, au soir, dût s'écrier : « Malheur à moi ! je descends dans l'éternelle nuit ». [...] **l'individu meurt ; mais le soleil, lui, brille d'un éclat ininterrompu**, dans un éternel midi.²

Ce que confirme le passage suivant, qui fait écho au précédent :

La mort (qu'on me pardonne d'employer encore cette comparaison), la mort ressemble au coucher du soleil ; le soleil semble englouti par la nuit, mais c'est là **une pure apparence** ; en réalité, il est lui-même la source de toute lumière, **il brûle sans cesse**, apportant à des mondes nouveaux des jours nouveaux ; il en est toujours à son lever et toujours à son coucher. Ces accidents, **le commencer et le finir, n'atteignent que l'individu** [...].³

Le quatrain du poème « Límites » est, à ce propos, particulièrement révélateur de ce contraste entre la mort irréversible, définitive, de son interlocuteur et la disparition cyclique du soleil et de la lune, astres qui demeurent d'éternels témoins oculaires, comme en atteste le caractère perdurable de leur scintillement (blanc pour le premier et jaune pour le deuxième) :

v. 25	Hay, entre todas tus memorias, una	Ta mémoire te reste ; et pourtant il est une
v. 26	que se ha perdido irreparablemente ;	Image que tu vois pour la dernière fois.

¹ G. Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Paris, Gallimard, 1967, p. 116.

² A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 357. (C'est nous qui surlignons.)

³ *Ibid.*, p. 461. (C'est nous qui surlignons.)

v. 27 no te verán bajar a aquella fuente
v. 28 ni el blanco sol ni la amarilla luna.¹

Jamais le blanc soleil, jamais la jaune lune
Ne te verront descendre à la source des bois.

La force sémantique de l’adverbe « irréparablement » (v. 26) se trouve fortifiée par la mise en relief en fin de vers et son ampleur métrique qui s’étend sur plus de la moitié de ce dernier. Le retour de l’interlocuteur à la fontaine n’est plus possible, comme le souligne le verbe « ver » conjugué au futur de l’indicatif, et de façon spéculaire, l’on peut remarquer au niveau formel que le schéma ABBA du *cuarteto* (qui était succédé d’une série de *serventesios*, c’est-à-dire de quatrains de “arte mayor” à rimes croisées, de type ABAB) ne revient pas dans la suite du poème, qui laisse place à une autre série de *serventesios*.

L’allusion au « poniente » du premier vers, à la lumière de la suite du quatrain, inscrivait d’emblée le discours poétique sous le signe de la finitude tragique de l’être humain, et plus précisément de l’idée qu’il nous est permis d’effectuer un nombre imprécis mais limité de fois les mêmes choses (sans que nous en ayons vraiment conscience), avant que la lumière de notre vie ne décline et s’éteigne à jamais (« el poniente »). Il s’agit là du thème central de ce poème :

v. 1	De estas calles que ahondan el poniente ,	Creusé par le long cours des trottoirs et des toits
v. 2	una habrá (no sé cual) que he recorrido	Le soir décline. Quelques-unes de ces rues
v. 3	ya por última vez, indiferente	—Mais lesquelles ?— je dois les avoir parcourues,
v. 4	y sin adivinarlo [...]	Sans le savoir, déjà pour la dernière fois.

Dans le *serventesio* qui succède au *cuarteto* évoqué précédemment, resurgit l’image du coucher du soleil (le synonyme « ocaso »), par le biais de laquelle la voix poétique insiste sur l’impossible retour de la personne éteinte, qui ne pourra plus faire entendre sa voix, comme l’a d’ailleurs suggéré la poésie raffinée et imagée du poète persan, Omar Khayyām, mentionné ici implicitement :

v. 29	No volverá tu voz a lo que el persa	Cette langue d’oiseaux, de coupes et de roses
v. 30	dijo en su lengua de aves y de rosas,	Que t’offrirait le Persan, tu ne l’entendras plus ;
v. 31	cuando al ocaso , ante la luz dispersa,	Elle t’échappera quand dans les soirs diffus
v. 32	quieras decir inolvidables cosas.	Tu voudras murmurer d’inoubliables choses.

Il n’est pas rare, dans la poésie de Borges, que la mort soit représentée par des figures allégoriques ou mythologiques. Dans le poème « Baltasar Gracián », la voix poétique recourt au personnage allégorique de « la Pálida », afin de souligner les circonstances du décès de l’écrivain espagnol. Ce dernier fut terrassé lors d’un après-midi de lecture :

¹ J. L. Borges, « Límites », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 58.

v. 19 lo sorprendió **la Pálida** una tarde
v. 20 leyendo las estrofas del Marino.¹

Et la Dame à la Faux le prit de court un soir
Qu'il relisait des vers du Cavalier Marin.

La voix poétique du poème « El reloj de arena » dépeint le sablier comme un personnage allégorique de la mort (« el **alegórico** instrumento »²), et comme l'attribut d'un dieu, dont le nom demeure secret. Il pourrait s'agir du dieu du temps personnifié, Chronos, idée que conforte l'allusion à « la guadaña » (la faux) — à la Grande Faucheuse —, « symbole du temps qui s'écoule impitoyablement »³, et par conséquent, également symbole de mort.

Dans le poème intitulé « Ewigkeit » [« Éternité » en allemand], la voix poétique emploie une personnification, qui identifie implicitement la Mort à une « **reine rhétorique** » :

v. 5 Torne a cantar la pálida ceniza,
v. 6 los fastos de la muerte y la victoria
v. 7 de esa **reina retórica** que pisa
v. 8 los estandartes de la vanagloria.⁴

Et que la pâle cendre revienne chanter
Toutes les pompes de la mort et la victoire
De cette reine rhétorique qui foule
Les étendards de la vaine gloire. [...]

Par la présence du champ lexico-sémantique de la mort (« pálida ceniza », v. 5 ; « la muerte »), l'on devine que la périphrase « reina retórica » désigne, de façon personnifiée, la Mort (la Faucheuse). Cette dernière nous apparaît sous un aspect majestueux (de par son statut royal), emphatique (« los fastos », v. 6 ; « retórica », adjectif qui véhicule, ici, l'idée de grandiloquence), et victorieuse contre la vanité de notre monde. En effet, son action de piétinement des drapeaux de la « vaine gloire » (étymologiquement) suggère le rabaissement de l'individu à une image plus humble de lui-même et laisse entendre la vacuité, la futilité à rechercher la gloire ou, du moins, une haute considération au regard d'autrui. L'incessante préoccupation de « la haute opinion d'autrui » (comme Schopenhauer définit la vanité) est, selon ce philosophe — qui ne manque pas d'ailleurs d'un certain humour ironique —, une « aspiration purement idéale ou, plus correctement dit, [une] déplorable folie »⁵.

¹ J. L. Borges, « Baltasar Gracián », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 60. (C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges, « El reloj de arena », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 21. (C'est nous qui surlignons.)

³ M. Cazenave, *Encyclopédie des symboles*, *Op. Cit.*, p. 250.

⁴ J. L. Borges, « Ewigkeit », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 77. (C'est nous qui surlignons.)

⁵ A. Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, *Op. Cit.*, pp. 44-45.

A cet égard, dans le poème « Una rosa amarilla », il importe de souligner la révélation qu'eut le poète Marini, au moment de sa mort : sa vie durant, cet écrivain a accordé une importance primordiale à la bonne réputation et à la recherche de la gloire : « Ni aquella tarde ni la otra murió el ilustre Giambattista Marino, que las bocas unánimes de **la Fama** (para usar **una imagen que le fue cara**) proclamaron el nuevo Homero y el nuevo Dante [...]. Colmado de años y de **gloria** [...]. »¹. Or, il prend soudainement conscience que sa production littéraire (« los altos y soberbios volúmenes »²) ne constitue pas « un miroir du monde », mais une chose de plus qui ne fait que s'ajouter au monde, grossir sa densité, et qui plus est, il comprend que son œuvre n'est que le reflet illusoire de sa vanité (« como su vanidad soñó ») : « [...] no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo. »³.

A propos de la vanité, il n'est pas sans intérêt de souligner la distinction antagonique que met en relief Schopenhauer entre l'orgueil et la vanité, afin de bien saisir que la Mort, « cette reine rhétorique », est destructrice, selon la voix poétique du poème « Ewigkeit », précisément de la vanité, à ne pas confondre avec l'orgueil :

[...] l'*orgueil* est la conviction déjà fermement acquise de notre propre haute valeur sous un rapport quelconque ; la *vanité*, au contraire, constitue « le désir de faire naître cette conviction chez les autres et, d'ordinaire, avec le secret espoir de pouvoir par la suite nous l'approprier aussi. Ainsi l'orgueil est la haute estime de soi-même, procédant *de l'intérieur*, donc directe ; la vanité, au contraire, est la tendance à l'acquiescer *du dehors*, donc indirectement.⁴

La Mort revêt parfois dans la poésie borgésienne l'aspect d'une figure mythologique. Tel est le cas dans le poème « A mi padre ». Aux yeux de la voix poétique, la Mort s'apparente à une parque qui trancha le fil de la vie de son père (Jorge Borges) : « la torpe **parca** fue cortando el hilo. »⁵. Plutôt que de suggérer la toute-puissance infaillible de cette déesse meurtrière, la voix poétique prend soin discrètement de la déprécier, relevant la maladresse de son œuvre destructrice, comme l'atteste l'insertion de l'épithète « torpe ».

Les voix poétiques borgésiennes suggèrent souvent la mort par l'expression temporelle de la dernière heure de la vie. Dans le poème « Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74) », l'on perçoit comment la voix poétique associe l'image du

¹ J. L. Borges, « Una rosa amarilla », in *El hacedor, Op. Cit.*, p. 37. (C'est nous qui surlignons.)

² *Ibid.*, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 38.

⁴ A. Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie, Op. Cit.*, p. 45 (en italique dans le texte).

⁵ J. L. Borges, « A mi padre », vers 8, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 131. (C'est nous qui surlignons.)

crépuscule (le jour tombe) à la mort (le grand-père de Borges tomba sous les balles de ses ennemis) :

- | | | |
|------|---|---|
| v. 1 | Lo dejo en el caballo, en esa hora | Sur son cheval je l'abandonne en cette heure |
| v. 2 | crepuscular en que buscó la muerte ; ¹ | Crépusculaire où il voulut chercher la mort ; |

L'enjambement entre le premier et le second vers produit un effet de suspense : l'épithète « crepuscular » porte à comprendre qu'il ne s'agit pas d'un moment anodin, mais au contraire du moment décisif et tragique de la vie du colonel, ce que confirme d'ailleurs la fin du premier *cuarteto* :

- | | | |
|------|--|---|
| v. 3 | que de todas las horas de su suerte | Et que de toutes les heures de son destin |
| v. 4 | ésta perdure, amarga y vencedora. | Perdure celle-ci, amère et victorieuse. |

Remarquons, ici, l'effet panthéiste (passage de « de todas » à « ésta »), qui vise à retenir le moment le plus crucial et héroïque de la vie du militaire : l'instant, certes amer, suicidaire (d'où l'adjectif « amarga ») lors duquel il n'hésita pas à s'élancer vers le piège tendu par ses adversaires, mais empli de courage et de dignité (d'où l'adjectif « vencedora », qui contrebalance toute l'amertume qu'il a dû ressentir).

La voix poétique du poème « A un poeta menor de 1899 » recourt à une périphrase euphémistique pour signifier, elle aussi, la mort qui nous guette : « [...] **la hora** triste / que en el confín del día nos acecha [...] »².

Dans un esprit analogue, la voix poétique du poème « Fragmento » laisse entendre que l'activité belliqueuse de la personne qui tient l'épée prendra fin à la survenance du moment fatidique de sa mort :

- | | | |
|-------|---|--|
| v. 10 | una espada que será leal | Une épée qui restera loyale |
| v. 11 | hasta una hora que ya sabe el Destino , ³ | Jusqu'à l'heure déjà connue par le Destin, |

¹ J. L. Borges, « Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74) », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 32. (C'est nous qui surlignons et soulignons.)

² J. L. Borges, « A un poeta menor de 1899 », vers 1 et 2, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 71. (C'est nous qui surlignons et soulignons.)

³ J. L. Borges, « Fragmento », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 72. (C'est nous qui surlignons et soulignons.)

Cette périphrase de la mort (« una hora que ya sabe el Destino ») se trouve renforcée par la préposition « hasta » qui sous-tend l'idée de point final, et ce dernier sera dicté par la figure personnifiée (verbe « saber ») du Destin.

D'une façon similaire à la précédente (réurrence du substantif « hora », du verbe « saber » et de l'adverbe « ya »), avec néanmoins une variation (substitution du « Destino » par la mention énigmatique de « Alguien »), est sous-jacente l'idée de la dernière heure, dans le premier couplet de la « Milonga de Albornoz » :

v. 1	Alguien ya contó los días,	Quelqu'un déjà compte les jours,
v. 2	alguien ya sabe la hora,	Quelqu'un déjà qui connaît l'heure,
v. 3	alguien para Quien no hay	Quelqu'un pour qui il n'y a pas
v. 4	ni premuras ni demora. ¹	De temps pressé ni de délai.

De toute évidence, l'on peut aisément deviner que ce « quelqu'un », qui détient la prescience du moment de la finitude du *cuchillero*, Alejo Albornoz, n'est autre que Dieu.

L'image de l'ombre renvoie souvent, elle aussi, dans la poésie borgésienne, à la mort. Dans le poème intitulé « Buenos Aires », la voix poétique évoque l'image euphémistique de son ombre pour signifier la constitution illusoire et tragique de son être :

v. 11	Aquí mi sombra en la no menos vana	C'est ici que mon ombre dans l'ombre finale
v. 12	sombra final se perderá, ligera. ²	Tout aussi vaine et légère va se perdre.

La litote comparative « no menos vana » donne à entendre le caractère éphémère de l'existence terrestre tout comme celui, par le biais de l'enjambement entre les vers 11 et 12, du moment fatidique de la finitude. L'anastrophe³ de cette litote, et plus précisément ici, l'inversion entre le complément circonstanciel de lieu (« en la no menos vana ») et du verbe (« perderse ») produit un effet d'anticipation, par le truchement de l'image « sombra final », quant au fait que la voix poétique s'abîmera inexorablement et imperceptiblement (adjectif à valeur adverbiale « ligera ») dans la mort, comme l'indique manifestement la venue du verbe « perderse » conjugué au futur de l'indicatif, mode ici à visée prospective.

¹ J. L. Borges, « Milonga de Albornoz », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 93. (C'est nous qui surlignons et soulignons.)

² J. L. Borges, « Buenos Aires », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 86. (C'est nous qui surlignons.)

³ Précisons que les rhétoriciens de l'Antiquité opéraient une distinction entre l'anastrophe (« inversion de deux mots qui se suivent immédiatement ») et l'hyperbate (« séparation de deux mots, étroitement unis du point de vue syntaxique, par l'insertion d'un mot ou d'un groupe de mots dont la fonction syntactique est distincte »). Fontanier, lui, rassemble sous le nom de figure d'Inversion ces deux formes. (J. Molino / J. Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie*, *Op. Cit.*, pp. 135-136).

A la fin du poème « El centinela », la voix poétique de Borges fait usage d'une image similaire, « la sombra ulterior », afin de révéler la pensée théologique selon laquelle la mort ne conduirait pas à l'anéantissement de l'identité personnelle, encore moins au Néant, et partant, son espoir déçu de s'affranchir de son être personnel, à l'origine de multiples souffrances :

v. 25 La puerta del suicida está abierta, pero los teólogos afirman
que en **la sombra ulterior** del otro reino estaré yo,
esperándome.¹

La voix poétique — implicite de Jorge Luis Borges — du sonnet qui rend hommage à son père, « A mi padre », met en relief l'état d'esprit serein et valeureux qu'afficha son père moribond. Elle insiste, notamment, sur sa ferme volonté (répétition du pronom « tú » et du verbe « querer ») d'entrer dans l'autre monde (« entrar en la otra sombra »), de façon tout à fait stoïque :

v. 1	Tú quisiste morir enteramente, la carne y la gran alma. Tú quisiste entrar en la otra sombra sin la triste plegaria del medroso y del doliente.	Tu as voulu mourir entièrement Dans ta chair, ta grande âme, et as voulu Entrer dans cette autre ombre sans le triste Gémissement du faible et du dolent.
v. 5	Te hemos visto morir con el tranquilo ánimo de tu padre ante las balas. ²	Nous t'avons vu mourir sereinement Comme ton père devant les balles.

Cette expression imagée « entrar en la sombra » constitue une variante euphémistique du verbe « morir », présent dès le premier vers et puis en amorce du second quatrain (v. 5) et du premier tercet (v. 9). Il est patent que l'attitude de sérénité et de bravoure qu'adopta le père de Jorge Luis Borges, homme de lois et de lettres (« sin la triste / plegaria del medroso y del doliente »), est à l'image même de l'état d'esprit qu'avait témoigné son père, lui, militaire, le colonel Francisco Borges, en se jetant héroïquement dans l'embuscade de ses adversaires (vv. 5-6).

Dans le poème « El general Quiroga va en coche al muere », ce même euphémisme « entrar en la sombra » se fait jour dans le vers 10. Il laisse entendre la ferme résolution du

¹ J. L. Borges, « El centinela », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 112. (C'est nous qui surlignons.)
Traduction en français :

La porte du suicide est toujours ouverte, mais les théologiens affirment
que dans l'ombre prochaine de l'autre royaume je serai là,
à m'attendre.

² J. L. Borges, « A mi padre », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 131. (C'est nous qui surlignons.)

général (soulignée de façon phonique par le redoublement sonore initial « **Qui**roga / **qui**so ») de s'acheminer vers le piège fatal tendu par ses adversaires :

v. 10 El general Quiroga quiso **entrar en la sombra** Facundo Quiroga voulut entrer dans l'ombre
v. 11 llevando seis o siete degollados de escolta.¹ avec un peloton d'égorgeés pour escorte.

L'ascension d'un sommet peut évoquer l'acheminement vers la mort, comme dans le dernier vers du poème intitulé « James Joyce ». La voix poétique fait part au Seigneur — dont elle sollicite l'aide — de son positionnement face à un sommet, probablement ultime, à gravir (« la cumbre de este día »). Ce sommet ne renvoie pas à une localisation spatiale mais à une situation temporelle, comme l'indique le complément du nom « de este día ». Ainsi ce sommet temporel suggère-t-il l'image biblique de la Montée au Ciel et est donc révélateur de l'imminence de la fin de l'existence humaine de la voix poétique :

v. 13 Dame, Señor, coraje y alegría Accordez-moi, Seigneur, force et joyeux amour ;
v. 14 para escalar **la cumbre** de este día.² Il m'en faut pour gravir le sommet de ce jour.

La voix du sonnet « De que nada se sabe » conclut son discours poétique par la mise en relief de deux questions métaphysiques irrémédiablement énigmatiques, qui ont trait au mystère de la provenance exacte de l'être humain et ce que recèle sa finitude :

v. 13 ¿ Qué arco habrá arrojado esta saeta Quel arc aura bien pu lancer cette flèche
v. 14 que soy ? ¿ Qué **cumbre** puede ser la meta ?³ Que suis-je ? Quel sommet peut-elle avoir pour cible ?

La trajectoire d'une flèche est silencieuse et suit obligatoirement un vecteur, c'est-à-dire un sens unique, ce qui peut refléter le caractère irréversible du parcours vital de l'être humain et la venue silencieuse de sa finitude. Cette image de la flèche, qui connote ici la mort, n'est pas sans faire penser à la métaphore de la *Epístola moral* d'un écrivain sévillan qui garda l'anonymat et que Borges appréciait tout particulièrement :

BORGES : [...] le meilleur poème de la langue espagnole, pour moi, c'est l'*Epístola moral* de l'anonyme sévillan. Je ne crois pas qu'il puisse y avoir de doute, n'est-ce pas ? « Oh muerte, ven callada como sueles venir en la saeta... ».⁴

¹ J. L. Borges, « El general Quiroga va en coche al muere », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 14. (C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges, « James Joyce », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 95. (C'est nous qui surlignons.)

³ J. L. Borges, « Adrogué », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 126. (C'est nous qui surlignons.)

⁴ J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges, Op. Cit.*, pp. 53-54.

Dans le dernier vers, la voix poétique imagine une surélévation de la cible (« la meta »), comme si elle se situait sur une hauteur (« cumbre »), ce qui suggère que l'aboutissement final de l'être humain conduirait à une élévation. Toutefois, elle ne manque pas de s'interroger sur la nature inconnue de cette élévation (« ¿ Qué cumbre [...] ») et laisse à son interlocuteur le libre soin d'émettre toutes les conjectures qu'il souhaite à ce propos.

Il n'est pas sans intérêt de relever dans la pensée de Schopenhauer cette mise en parallèle entre le cheminement vers la mort et l'ascension d'un sommet inconnu dont le panorama final n'est visible qu'au terme, bien entendu, de l'ascension :

La sérénité et le courage que l'on apporte à vivre pendant la jeunesse tiennent aussi en partie à ce que, gravissant la colline, nous ne voyons pas la mort, située au pied de l'autre versant. Le sommet une fois franchi, nous voyons de nos yeux la mort, que nous ne connaissions jusque-là que par ouï-dire [...].¹

➤ LA VIE :

Dans la poésie de Borges il est fréquent que la vie s'inscrive sous le signe d'une perpétuelle bataille. Cette image existe depuis des temps anciens, comme le fait remarquer Borges : « la noción de una batalla eterna es antigua »².

Dans le sonnet « Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74) », la voix poétique use d'une métaphore appositive (« en lo cotidiano, en la batalla ») qui suggère que la vie quotidienne du colonel (« lo cotidiano ») fut rythmée par d'incessants faits d'armes (« la batalla ») :

v. 12 Está en lo cotidiano, en la batalla.

Il est dans son élément, dans la bataille.

v. 13 Alto lo dejo en su épico universo³

Qu'il demeure bien haut, dans l'épique univers

La continuelle lutte terrestre de ce militaire trouva son prolongement éternel dans l'au-delà, comme le laisse entendre la métaphore filée « en su épico universo », appuyée par la reprise de la préposition de lieu « en ».

¹ A. Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, *Op. Cit.*, p. 160.

² J. L. Borges / M. E. Vázquez, *Literaturas germánicas medievales*, *Op. Cit.*, p. 116.

³ J. L. Borges, « Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74) », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 32.

D'un point de vue analogue, dans le poème « Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín », la voix poétique implicite de Borges indique la durée éternelle de la prouesse militaire de son bisaïeul, le colonel Suárez, par le truchement de l'oxymore « el instante infinito » :

- v. 17 la encarnada batalla de Junín, **el instante infinito**
v. 18 en que las lanzas se tocaron, la orden que movió la batalla¹

Cet oxymore évoque, en réalité, le caractère mémorable, inoubliable, de cette victoire, moment-clef de la vie de Suárez, ce que confirme plus explicitement la suite du poème (« La batalla es eterna », v. 35). Le colonel put revivre incessamment en souvenir, jusqu'à ses derniers jours, son exploit à Junín, comme le fait remarquer Emir Rodríguez Monegal : « [...] ce poème a trait, de même que d'autres célébrant le panthéon familial de héros, à un instant unique : l'exploit grandiose réalisé à Junín, que le vieillard revit sans arrêt en esprit. »².

Dans le contexte guerrier du Moyen-Age nordique du poème « Fragmento », il n'est pas surprenant de rencontrer la mise en parallèle métaphorique entre la bataille et « le tissu d'hommes » :

- v. 13 Una espada para la mano Une épée pour la main
v. 14 que regirá la hermosa **batalla, el tejido de hombres**,³ Qui régira la belle bataille, le tissu d'hommes,

Borges puisa, à n'en pas douter, cette métaphore du tissu humain désignant une bataille dans le répertoire des métaphores de la littérature scandinave qui le fascinaient tant. Ainsi évoque-t-il, par exemple, lors de sa conférence consacrée à la métaphore, à l'Université de Harvard, en 1967 :

[...] une très belle métaphore scandinave (elle existe aussi en irlandais). C'est la désignation de la bataille comme « le tissu d'hommes ». Le mot de tissu est admirablement à sa place ici, car il évoque la physionomie d'une bataille médiévale : les épées, les boucliers et leur entrecroisement. S'y ajoute une note de cauchemar, la suggestion d'un tissu fait d'êtres vivants. Un « tissu d'hommes » qui meurent et s'entretuent.⁴

¹ J. L. Borges, « Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 53. (C'est nous qui surlignons.)
Traduction en français :

l'incarnate bataille de Junín, l'instant infini
où les lances se touchèrent, l'ordre qui engagea la bataille

² E. Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*, *Op. Cit.*, p. 15.

³ J. L. Borges, « Fragmento », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 72. (C'est nous qui surlignons.)

⁴ J. L. Borges, « La métaphore », in *L'art de poésie*, *Op. Cit.*, p. 41.

Dans un contexte plus récent que celui du poème « Fragmento » mais qui n'en demeure pas moins belliqueux, la voix poétique du sonnet « Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos » rend hommage à l'un des *compadritos* de Palermo, Juan Muraña. Par l'évocation de cette figure emblématique, elle laisse entendre que les duels à l'arme blanche constituaient la coutume locale des mauvais garçons de ce quartier de Buenos Aires. Ainsi peut-on relever la personnification métonymique suivante :

v. 7	[...] Por esa brava	[...] C'est en ces fiers
v. 8	región anduvo el sórdido cuchillo . ¹	Parages que sévissait le sordide couteau.

A propos du *guapo* dont Borges fait une description dans *Evaristo Carriego*, il évoque précisément le célèbre Juan Muraña : « Podía no ser un provocador : el guapo Juan Muraña, famoso, era una obediente máquina de pelear, un hombre sin más rasgos diferenciales que la seguridad letal de su brazo y una incapacidad perfecta de miedo »².

En outre, le premier quatrain du poème intitulé « Los compadritos muertos » rend patente l'idée que les rixes incessantes des *compadritos* se poursuivent éternellement dans l'autre monde, comme le suggèrent l'expression verbale de continuité à l'attaque du poème (« Siguen apuntalando ») et l'image de leurs spectres en sempiternel affrontement pugnace et fratricide :

v. 1	Siguen apuntalando la recova	Arc-boutés sous les arcades de la
v. 2	del Paseo de Julio, sombras vanas	Promenade de Juillet, ombres vaines
v. 3	en eterno altercado con hermanas	En éternel conflit avec leurs frères
v. 4	sombras [...] ³	[...]

Les images poétiques examinées précédemment mettent en relief la dimension continuellement belliqueuse de la vie de certaines personnes, et plus précisément, de celles enclines naturellement à la violence (tels les *compadritos*) ou qui y sont portées de par leur métier de militaire. De façon plus générale, la pensée schopenhauerienne conçoit la vie de tout un chacun (et non pas restrictivement de certaines catégories d'individus) comme un éternel combat :

Dans ce monde où le sort est d'airain, il faut avoir un caractère d'airain, cuirassé contre la destinée et armé contre les hommes. Car **toute cette vie n'est qu'un combat** ; chaque pas nous est disputé, et

¹ J. L. Borges, « Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 31. (C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges, *Evaristo Carriego, Op. Cit.*, p. 63.

³ J. L. Borges, « Los compadritos muertos », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 87. (C'est nous qui surlignons.)

Voltaire dit avec raison : « *On ne réussit dans ce monde qu'à la pointe de l'épée, et on meurt les armes à la main.* ». Aussi est-ce d'une âme lâche, dès que les nuages s'amoncellent ou se montrent seulement à l'horizon, de se laisser abattre, de perdre courage et de gémir. Que notre devise soit plutôt :

Tu ne cede malis, sed contra audentior ito.
(Ne cède pas à l'adversité, mais marche hardiment contre elle)

[...] Cependant un excès est possible : le courage peut dégénérer en **témérité**. La **poltronnerie**, dans une certaine mesure, est même nécessaire à la conservation de notre existence sur la terre [...].¹

Ce commentaire peut, à l'évidence, renvoyer à l'attitude téméraire des *compadritos*, à l'intrépidité de certains militaires qui n'hésitent pas à courir à leur propre perte, tel le *caudillo* Quiroga (escorté précisément par « seis miedos », indique la voix poétique, soit par « six poltrons », traduit Nestor Ibarra), ou encore à la vaillance audacieuse d'ancêtres héroïques de Borges, jusqu'à parfois l'abnégation de soi, comme dans le cas du colonel Francisco Borges.

La poésie borgésienne est porteuse de l'idée selon laquelle la vie serait une perpétuelle mort, ce qui renvoie à la pensée de Saint Paul (« cada día muero ») :

[...] nuestra vida es **una continua agonía**. Cuando San Pablo dijo : « **Muero cada día** », no era una expresión patética la suya. La verdad es que morimos cada día y que nacemos cada día. Estamos continuamente naciendo y muriendo.²

Il n'est que de se remémorer les images du cigare qui se consume et du flux continu des grains du sablier (auparavant observées), particulièrement révélatrices de la consommation progressive de l'être humain.

Schopenhauer soutient, lui aussi, cette conception de la vie comme une mort constamment vécue ; et qui plus est, son image de « la chute perpétuelle » fait chorus avec l'image borgésienne de la chute des grains du sablier : « Son existence [de l'individu] est confinée dans le présent, et, comme celui-ci ne cesse de s'écouler dans le passé, son existence est **une chute perpétuelle dans la mort, un continu trépas** »³, thèse qu'il ne manque pas d'étayer avec fermeté :

[...] son existence n'est qu'une continuelle transformation du présent en un passé sans vie, **une mort perpétuelle**. Voyons-la maintenant du point de vue physique ; rien de plus clair encore ; notre marche n'est, comme on sait, qu'**une chute** incessamment arrêtée ; de même la vie de notre corps

¹ A. Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, Op. Cit., pp. 152-153. (C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges, *Borges oral*, Op. Cit., p. 99. (C'est nous qui surlignons.)

³ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Op. Cit., p. 393. (C'est nous qui surlignons.)

n'est qu'une **agonie** sans cesse arrêtée, une mort d'instant en instant repoussée ; enfin, l'activité même de notre esprit n'est qu'un ennui que de moment en moment l'on chasse. A chaque gorgée d'air que nous rejetons, c'est la mort qui allait nous pénétrer, et que nous chassons ; ainsi nous lui livrons **bataille** à chaque seconde [...].¹

L'emploi, ici, du substantif « bataille » fait écho à l'image borgésienne de la vie similaire à une perpétuelle bataille, que nous avons commentée précédemment. En effet, Schopenhauer dresse le constat que « [...] la vie n'est qu'un combat perpétuel pour l'existence même, avec la certitude d'être enfin vaincus. »².

Par ailleurs, revient à maintes reprises chez Borges le substantif « sueño », homonyme en espagnol, signifiant soit le rêve, le songe, soit le sommeil. Les deux acceptions y sont largement entretenues. La mort est en lien étroit avec le sommeil, comme nous avons pu le constater, tandis que la vie s'apparente à un songe. L'être humain est doté d'une « conscience rêveuse »³.

A ce propos, la voix poétique du poème « Ariosto y los árabes » conclut par la révélation du caractère onirique et éphémère de son être, comme le met en relief la métaphore appositive : « [...] mi vida, este **sueño presuroso** »⁴.

De ce point de vue, la voix du poème « Arte poética » fait entendre que tout individu vivrait éternellement et inexorablement un songe :

v. 5 Sentir que la vigilia es otro **sueño**
v. 6 que **sueña no soñar** [...]⁵

Voir que la veille est un autre sommeil
Qui se croit veille [...]

Notre état de veille, ou pour mieux dire d'éveil (« la vigilia »), s'apparente à un songe duquel nous sommes irrémédiablement prisonniers. Le polyptote « sueño » / « sueña » - « soñar » laisse entendre que nous croyons constamment (« sueño / que sueña ») pouvoir nous déprendre des illusions (« no soñar »), alors que, en réalité, nous y demeurons incessamment plongés. A ce sujet, dans son ouvrage consacré au thème de l'illusion, le

¹ *Ibid.*, pp. 393-394. (C'est nous qui surlignons.)

² *Ibid.*, p. 395.

³ Nous empruntons cette expression à Gaston Bachelard (in *La poétique de l'espace*, publié à l'origine en 1957, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 4).

⁴ J. L. Borges, « Ariosto y los árabes », vers 96, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 37. (C'est nous qui surlignons.)

⁵ J. L. Borges, « Arte poética », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 43. (C'est nous qui surlignons.)

Le versant analogique entre la vie et le rêve fait l'objet de la pensée de Schopenhauer, lequel adhère à l'idée de concevoir la vie comme un songe. En effet, dans son œuvre maîtresse, il pose la problématique suivante, qui n'est autre qu'une question rhétorique : « nous avons des songes ; la vie tout entière ne pourrait-elle donc pas être un long rêve ? »¹.

Après avoir pointé l'aspect non infaillible du critérium de Kant qui vise à distinguer la réalité du rêve², Schopenhauer énumère une pléthore de citations de grands esprits³, afin de montrer que cette conception de la vie comme un songe relève de temps anciens et qu'elle a traversé les siècles : le bouddhisme l'accrédite (« Les *Védas* et les *Pouranas*, pour représenter avec exactitude le monde réel, “ce tissu de Maya”, le comparent ordinairement à un songe. »). Platon insiste, de façon récurrente, sur l'idée que les hommes vivent dans un rêve. Pindare véhicule, aussi, cette conception, en déclarant que « l'homme est le rêve d'une ombre ». S'inclinent, en ce sens, Sophocle (« Je le vois, tous tant que nous vivons, nous ne sommes que des fantômes, une ombre vaine »), Shakespeare (« Nous sommes faits de l'étoffe dont sont tissés les songes, et notre vie si courte a pour frontière un sommeil ») ou encore le sujet de l'une des pièces de théâtre de Calderón (*La vie est un songe*). Borges affectionne, par-dessus tout, la métaphore shakespearienne à l'égard de l'essence onirique de la vie. Il aime à citer souvent ce vers de *La Tempête* : « We are such stuff as dreams are made on »⁴.

Schopenhauer délivre ensuite sa conception personnelle. C'est par le biais de la métaphore du livre qu'il suggère « l'intime parenté qui existe entre la vie et le rêve »⁵ :

La vie et les rêves sont les feuillets d'un livre unique ; la lecture suivie de ces pages est ce qu'on nomme la vie réelle ; mais, quand le temps accoutumé de la lecture (le jour) est passé et qu'est venue l'heure du repos, nous continuons à feuilleter négligemment le livre, l'ouvrant au hasard à tel ou tel endroit et tombant tantôt sur une page déjà lue, tantôt sur une que nous ne connaissions pas ; mais c'est toujours dans le même livre que nous lisons.⁶

Borges apprécie ô combien cette considération métaphorique de Schopenhauer, puisqu'il y fait allusion dans l'un de ses essais : « [...] Schopenhauer escribió que la vida y

¹ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 41.

² Selon Kant, c'est « l'enchaînement des représentations par la loi de causalité qui distingue la vie du rêve » (cité par Schopenhauer, *Ibid.*, p. 41).

³ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 42.

⁴ [« Nous sommes de la même étoffe que les songes »] (J. L. Borges, « La métaphore », in *L'art de poésie*, *Op. Cit.*, p. 31).

⁵ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 42.

⁶ *Ibid.*, p. 43.

los sueños eran hojas de un mismo libro, y que leerlas en orden es vivir ; hojearlas soñar. »¹

➤ LA DURÉE DE LA VIE :

Dans la poésie borgésienne le constat de l'incommensurabilité de la durée de la vie est patent (par exemple, par le truchement de l'image de la « imponderable sombra » déjà commentée), tout comme en particulier dans la pensée de Schopenhauer, lequel use, à ce propos, de l'image comparative de l'activité d'un manœuvre qui méconnaît l'exacte élévation d'un édifice à laquelle il participe :

Le manœuvre qui aide à élever un édifice, n'en connaît pas le plan d'ensemble, ou ne l'a pas toujours sous les yeux ; telle est aussi la position de l'homme, pendant qu'il est occupé à dévider un à un les jours et les heures de son existence, par rapport à l'ensemble de sa vie et au caractère total de celle-ci.²

Cette impossible saisie de la totalité de notre vie incline Borges à simplifier, à réduire, par un effet panthéiste, la perception de tous les moments de l'existence à un seul : l'instant-clef de notre vie. Raphaël Estève note à ce sujet : « On retrouve l'influence de Plotin, et de ce qu'il est coutume d'appeler *l'haplôsis*.³ [...] Pour Plotin, cet état ne peut être "qu'un instant d'extase, un fragment infinitésimal de temps hors du temps, mais dont la fugacité à elle seule vaut toute une vie" »⁴. Chez Plotin, *l'haplôsis* correspond, en outre, à une « absolue *simplification* »⁵. D'où la récurrence dans toute l'œuvre borgésienne de la mise en relief de l'idée du moment essentiel qui condense symboliquement toute une existence et dévoile la véritable identité de l'être : « Yo he sospechado alguna vez que cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea, consta en realidad de un momento : el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. »⁶. Ainsi la voix poétique du poème « Arte poética » met-elle en lumière sa vision condensatrice de la vie :

¹ J. L. Borges, *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 40.

² A. Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, *Op. Cit.*, p. 95.

³ R. Estève, *L'univers de Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, p. 136 (en italique dans le texte).

⁴ L. Jerphagnon, *Les Dieux et les mots*, Paris, Tallandier, p. 314, cité par Raphaël Estève dans *L'univers de Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, pp. 136-137 (en italique dans le texte).

⁵ *Ibid.*, p. 137 (en italique dans le texte).

⁶ J. L. Borges, *Evaristo Carriego*, *Op. Cit.*, p. 127.

v. 9 Ver en **el** día o en **el** año un símbolo
v. 10 de **los** días del hombre y de **sus** años¹

Voir dans le jour, dans l'année, un symbole
De l'homme, avec ses jours et ses années,

Un jeu de correspondance des présentateurs, à visée panthéiste, est manifeste entre les vers 9 et 10 : l'article défini « el » (v. 9) contribue à saisir symboliquement (« un símbolo ») le moment, que ce soit une journée ou une année, le plus représentatif de tous les états successifs, transitoires (article « los » et adjectif personnel « sus », dans le vers 10), que vit tout un chacun. Le troisième *cuarteto* s'amorce par un verbe à l'infinitif, le verbe de perception « ver », qui reproduit le même schéma syntaxique que les deux *cuartetos* précédents (« Mirar », v. 1 et « Sentir », v. 5, également verbes de perception), ce qui confère au discours poétique une portée de vérité générale.

Ce point de vue symbolique se trouve illustré par l'évocation du cas personnel du colonel Suárez, dans le poème « Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín ». La voix poétique (Borges poète) met en évidence la primauté de l'instant de gloire extatique, inoubliable (« su hora alta »), que connut son arrière-grand-père sur tous les moments de souffrances, de douleurs (vv. 1-2), de menaces dictatoriales croissantes de Perón (vv. 2-3), de vénalité de ses frères qui vendirent son habitat lors de ses divers combats (vv. 3-4), ou encore les périodes de vacuité (« los días / inútiles ») qu'il a endurées sa vie durant :

v. 1 Qué importan las penurias, el destierro,
la humillación de envejecer, la sombra creciente
del dictador sobre la patria, la casa en el Barrio del Alto
que vendieron sus hermanos mientras guerreaba, los días
v. 5 inútiles
(los días que uno espera olvidar, los días que uno sabe que
olvidará),
si tuvo **su hora alta**, a caballo,
en la visible pampa de Junín como en un escenario para el futuro,
v. 10 como si el anfiteatro de montañas fuera el futuro.

Qué importa el tiempo sucesivo si en él
hubo una plenitud, un éxtasis, una tarde.²

¹ J. L. Borges, « Arte poética », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 43. (C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges, « Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 52. (C'est nous qui surlignons.)

Traduction en français :

Qu'importent les pénuries, le bannissement,
l'humiliation de vieillir, l'ombre croissante
du dictateur sur la patrie, la maison dans la Haute Ville
que ses frères vendirent alors qu'il guerroyait, les jours
inutiles

Au vers 8, vers-clef, qui correspond au moment crucial de la vie du colonel, la conjonction de subordination « si » ne revêt pas précisément sa valeur habituelle de condition, mais plutôt en l'occurrence un aspect affirmatif et causal, le sens de « puisque », ce qui accroît la force de l'effet relativiste et de dédramatisation amorcé au premier vers, par la tournure « Qué importan ».

La généralisation qu'opère la voix poétique, eu égard à l'exploit guerrier de son ancêtre, n'est pas sans intérêt : d'une posture de prime abord impersonnelle, mais marquée en réalité par le pronom identificatoire de première personne « uno » qui surgit au détour d'une parenthèse (vv. 6-7), la voix poétique adopte, aux vers 11 et 12, mis en relief par des blancs typographiques, une visée plus générale qui profère un apophtegme qui vaut pour l'existence de tout être. Par le biais de cette formule, elle répète la tournure relativiste du premier vers « Qué importa », la conjonction de subordination « si » et poursuit donc sa dédramatisation de la finitude inexorable de l'homme (« el tiempo sucesivo »). Ce qui importe est que ce dernier ait vécu un moment essentiel, déterminant, dans sa vie :

- v. 11 Qué importa el tiempo sucesivo si en él
v. 12 hubo una plenitud, un **éxtasis**, una tarde.

Plus étonnante encore est la révélation joycienne d'*Ulysse*, selon laquelle en une seule journée il serait permis à tout un chacun de vivre la totalité des événements de sa vie. Cette idée se trouve à l'origine du poème borgésien intitulé fort à propos « James Joyce », comme le précise l'annotation de Jean Pierre Bernés : « Borges a écrit ce poème en pensant à l'*Ulysse* de Joyce conçu comme l'épopée d'un seul jour, un jour trivial du début du siècle (1904) : “ Durant ce jour, nous avons été de nombreuses fois sans doute en enfer, et peut-être même au ciel à un certain moment.”»¹.

De même, pouvait-on entendre lors d'une des conférences prononcées par Borges au “Dickinson College” en 1983 :

(les jours qu'on espère oublier, les jours qu'on sait qu'on
oubliera),
s'il eut son heure de gloire à cheval,
dans la visible pampa de Junín comme sur une scène
pour le futur,
comme si cet amphithéâtre de montagnes était le futur.

Qu'importe le temps successif si en lui
il y eut une plénitude, une extase, et un soir.

¹ J. P. Bernés, Note prise à Genève (1986), in *Œuvres complètes* (par J. L. Borges), Tome II, *Op. Cit.*, p. 1245.

BORGES : [...] au bout du compte on a été parfois au paradis, la plupart du temps en enfer sans doute, et c'est l'idée qui est derrière l'*Ulysse* de James Joyce — l'idée qu'en une seule journée, en l'espace de douze heures, tout arrive à chacun de nous. Passé, disons, neuf heures ou à peu près, on a été partout en l'espace d'une journée, on a souffert tous les maux, et ça c'est une des révélations de Joyce.¹

Ainsi l'attaque du poème précité constitue-t-elle, à n'en pas douter, une allusion à cette idée panthéiste de Joyce :

v. 1	En un día del hombre están los días	Le temps d'un de nos jours, c'est tout le temps du
v. 2	del tiempo [...]	monde [...]

Dans le flux d'un sablier, d'une clepsydre, le miroir de l'écoulement de la durée de la vie ne peut être plus perceptible. Nous avons observé auparavant que la similitude entre le flux du sable et l'écoulement de notre vie constitue, tout particulièrement, le thème central du poème « El reloj de arena ». Ce flux de matière granuleuse nous renvoie en reflet le propre écoulement de notre être, comme le suggère clairement le vers 40 : « Y con la arena se nos va la vida »². Dans cette fin de *cuarteto*, l'emploi du pronom de la première personne du pluriel, « nos », qui englobe tout un chacun, montre que la sentence de la voix poétique revêt l'aspect d'un constat de vérité générale.

De façon similaire, dans le poème « Dos versiones de Ritter, Tod und Teufel » — qui rend hommage à l'une des gravures de Dürer que Borges affectionnait tout particulièrement (« *Le Chevalier, la Mort et le Diable* ») —, la clepsydre évoquée rend patent l'écoulement irréversible de l'existence de la voix poétique, comme le donne à entendre l'hypallage de l'adjectif « sucesiva » :

v. 28	[...] La clepsidra sucesiva	[...] La clepsydre incessante
v. 29	mide mi tiempo [...] ³	Mesure mon temps [...]

Borges emprunte souvent l'image du labyrinthe pour signifier la complexité de l'existence humaine. A ce propos, la voix poétique du « Poema conjetural », à l'approche imminente de son assassinat, pressent et perçoit sa destinée tragique et inexorable comme l'issue du labyrinthe existentiel qu'elle avait tissé depuis son enfance :

v. 26	[...] Al fin me encuentro	[...] Enfin je me trouve
v. 27	con mi destino sudamericano.	Devant mon destin sud-américain.

¹ J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, *Op. Cit.*, p. 19.

² J. L. Borges, « El reloj de arena », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 22.

³ J. L. Borges, « Dos versiones de Ritter, Tod und Teufel », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 104.

v. 28 A esta ruinosa tarde me llevaba
 v. 29 **el laberinto múltiple de pasos**
 v. 30 que mis días tejieron desde un día
 v. 31 de la niñez. [...] ¹

Vers ce soir désastreux m'entraînait
 le labyrinthe multiple des pas
 qu'avaient tissé mes jours depuis un jour
 de mon enfance. [...]

Le caractère complexe, inextricable, de l'existence de la voix poétique se trouve corroboré par l'hypallage de l'adjectif « múltiple », qui se rapporte syntaxiquement au substantif « laberinto », ce qui donne l'impression d'une imbrication de labyrinthes dans le for intérieur du même être, due en réalité à une multitude de pas effectués depuis l'enfance.

Sur un mode encore plus imagé, dans le poème « El laberinto », est patente la similitude entre la destinée tragique de la voix poétique et le chemin pénible et labyrinthique qu'elle est contrainte de suivre :

v. 3 [...] sigo el odiado
 v. 4 camino de monótonas paredes
 v. 5 que es mi destino. Rectas galerías
 v. 6 que se curvan en círculos secretos
 v. 7 al cabo de los años. Parapetos
 v. 8 que ha agrietado la usura de los días. ²

[...]
 Je marche sans arrêt le long d'une muraille
 Monotone et haïe. Aveugles carrefours,
 Couloirs que mon regard déformant interprète
 Comme une lente circonférence secrète,
 Parapets lézardés par l'usure des jours.

La voix poétique ne cache pas son sentiment d'aversion (adjectif « odiado ») et de lassitude (adjectif « monótonas ») à l'égard du cheminement labyrinthique de sa destinée, ce qu'elle suggère par la périphrase métaphorique « camino de monótonas paredes » qui sous-tend l'image du labyrinthe, énoncée, d'ailleurs, explicitement dans le titre du poème. L'adjectif « monótonas » souligne l'idée de répétition inlassable de murs identiques. La voix poétique précise que la rectitude des murs tend à devenir circulaire, au fil du temps. Il ne peut s'agir là, indubitablement, que d'un simple effet d'optique, hallucinatoire, illusoire, dû certainement à son épuisement et à son déclin. A un second degré, l'indication de la métamorphose circulaire des murs est plutôt à entendre comme une manière imagée de signifier que la posture droite de la voix poétique (« Rectas galerías ») s'incline, se voûte (« se curvan en círculos »), sous le poids des années (« al cabo de los años »). Cette interprétation se trouve corroborée par l'image de la fissure des parapets : le temps fait son œuvre (« la usura de los días »), en détériorant, fissurant (verbe « agrietar ») les parapets, et n'épargnant pas la voix poétique.

¹ J. L. Borges, « Poema conjetural », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 50. (C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges, « El laberinto », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 96.

➤ L'UNIVERS :

Outre la ressemblance de notre existence humaine, de la durée de notre vie, à un parcours labyrinthique, se fait jour dans la poésie borgésienne l'idée même de l'Univers comme un labyrinthe. Tel est le cas, explicitement de par le titre, dans les deux poèmes « El laberinto » et « Laberinto ». Il importe de remarquer que le labyrinthe borgésien revêt, au fil des poèmes, un aspect protéiforme : il peut s'apparenter à un jardin, une forêt, une bibliothèque, un château (etc.), et ce, non pas exclusivement à l'égard du domaine spatial de l'Univers, comme le laisse entendre, par exemple, dans le sonnet « Al triste », l'allusion à l'aspect labyrinthique de deux disciplines, dévoilées par l'enjambement au vers suivant, à savoir la philosophie et l'histoire : « [...] los sin fin jardines / de la filosofía y de la historia »¹.

En ce qui concerne la sphère de l'Univers, dans le poème « Ariosto y los árabes » qui rend hommage à l'ouvrage de *Roland furieux* du poète italien Arioste, on découvre la perception imaginaire du monde comme un jardin :

v. 33	Como a través de tenue bruma de oro	Il vit, frais de parfums, attardé de méandres,
v. 34	vio en el mundo un jardín que sus confines	Apparaître un jardin sous une brume d'or ;
v. 35	dilata en otros íntimos jardines	Il vit pour vos amours, Angélique et Médor,
v. 36	para el amor de Angélica y Medoro. ²	Le jardin s'ajouter des ombrages plus tendres.

Dans ce *cuarteto*, la métaphore du jardin sous-tend l'idée du labyrinthe, de par la signification véhiculée par le substantif « confines », et plus précisément, la suggestion de labyrinthes dans le labyrinthe, par le recours à une mise en abyme du jardin qui s'ouvre sur des jardins plus intimes, secrets (« un jardín que sus confines / dilata en otros íntimos jardines »), c'est-à-dire les jardins amoureux des protagonistes (« para el amor de Angélica y Medoro »).

La voix poétique du poème « Dos versiones de Ritter, Tod und Teufel » [« Deux versions de *Le Chevalier, la Mort et le Diable* »], qui se déploie en deux parties métriques distinctes (un sonnet puis un bloc en vers libres), emploie, dans la deuxième partie, la métaphore du monde comme une forêt, une jungle (« selva / del mundo »), espace que traverse avec vaillance le chevalier de la gravure de Dürer, comme le soulignait

¹ J. L. Borges, « Al triste », vers 5 et 6, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 113.

² J. L. Borges, « Ariosto y los árabes », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 34. (C'est nous qui surlignons.)

initialement l'attaque du poème (« [...] Por **la selva** despojada / cabalga imperturbable el caballero », vv. 3-4) :

v. 15	Los caminos son dos. El de aquel hombre	Mais les chemins sont deux. Celui de l'homme
v. 16	de hierro y de soberbia, y que cabalga,	Armé de fer et de superbe qui chevauche,
v. 17	firme en su fe, por la dudosa selva	Ferme en sa foi, par la forêt douteuse
v. 18	del mundo , entre las befas y la danza	Du monde, bafoué par l'immobile
v. 19	inmóvil del Demonio y de la Muerte,	Danse du Diable et de la Mort,
v. 20	y el otro, el breve, el mío. [...] ¹	Et mon chemin à moi, cet éclair. [...]

L'adjectif « dudosa » fait allusion au caractère hasardeux, dangereux, et plus exactement mortifère, du lieu que parcourt le chevalier. L'enjambement entre les vers 17 et 18 confère un suspense au déploiement de la métaphore du monde comme une jungle, et davantage d'intensité : il permet à la voix poétique d'élargir sa vision de ce site forestier à la sphère du monde. Outre l'indication de localisation spatiale, la référence à la « selva » peut suggérer la loi du plus fort — la loi de la jungle —, dans ce contexte guerrier, et l'aspect inextricable de la situation dans laquelle se retrouve le personnage. Ce dernier fait preuve de hardiesse à s'exposer à l'attitude railleuse et mortifère des personnages allégoriques du « Demonio y de la Muerte » dont l'indication, au vers 19, ne manque pas de faire écho au titre de la gravure de Dürer (*Le Chevalier, la Mort et le Diable*).

Dans le poème lyrique « Poema de los dones », le « je » de Borges, poète, à présent plongé dans une cécité totale, révèle, dès le premier *cuarteto*, que l'ironie du sort (« esta declaración de la maestría / de Dios [...] »²) l'a placé paradoxalement à la tête de la direction d'une bibliothèque. Il n'est pas sans intérêt de préciser qu'il s'agit, bien sûr, de la Bibliothèque Nationale de Buenos Aires. Borges se retrouva le « maître » de ce lieu (« dueños », dit-il), en 1955, précisément consécutivement à la chute du dictateur Perón :

v. 5	De esta ciudad de libros hizo dueños	De cette cité de livres, il rendit maîtres
v. 6	a unos ojos sin luz, que sólo pueden	Des yeux sans lumière qui seulement peuvent
v. 7	leer en las bibliotecas de los sueños	Lire dans les bibliothèques des rêves
v. 8	los insensatos párrafos [...] ³	Les paragraphes insensés [...]

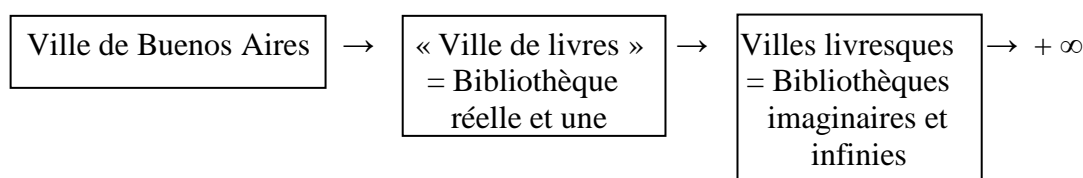
Cette périphrase métaphorique « ciudad de libros » (v. 5) désigne implicitement la Bibliothèque de Buenos Aires et sous-tend, du point de vue gidien de la comparaison héraldique de la mise en abyme avec un blason — procédé du blason qui consiste, dans le

¹ J. L. Borges, « Dos versiones de Ritter, Tod und Teufel », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 104. (C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges, « Poema de los dones », vers 2 et 3, in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 19.

³ J. L. Borges, « Poema de los dones », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 19. (C'est nous qui surlignons.)

premier, à en mettre un second “en abyme” —, une mise en abyme¹, précisément ici, de la ville dans la ville : cette ville livresque réelle est implantée dans la ville de Buenos Aires. En outre, elle s’ouvre sur d’autres villes livresques, à la nuance près d’un passage dans un espace onirique, imaginaire (« las bibliotecas de los sueños », v. 7). Ce lieu onirique apparaît infini, comme le font entendre les morphèmes du pluriel dans l’expression nominale « las bibliotecas de los sueños ». Autrement dit, se produit une mise en abyme tout à fait originale, puisqu’elle opère une sorte de régression à l’infini, de « réduplication à l’infini » (selon la terminologie du *Dictionnaire International des Termes littéraires*²). Cette dernière se trouve corroborée, au vers 10, par l’indication de l’infinitude de livres (« sus libros infinitos »), et par voie de conséquence, par l’idée d’un espace imaginé de façon illimitée :



La réduplication sonore en « -os » consolide également l’effet de duplication multiple produit par ce type de mise en abyme : elle est particulièrement perceptible dans les trois premiers quatrains et atteint, de manière significative, son paroxysme dans le second quatrain, où la mise en abyme élargit son amplitude de l’espace réel aux champs de l’infini imaginaire. Ces échos sonores en « -os » font résonner l’existence de la corrélation entre le domaine céleste régi par « Dios » (v. 3), et le domaine terrestre sur lequel le Tout-Puissant exerce également son pouvoir, ici particulièrement, sur la ville de Buenos Aires et sur ses

¹ Jorge Luis Borges confie que ce fut, durant son enfance, l’observation d’une mise en abyme sur une boîte de biscuits qui lui fit ressentir, pour la première fois, le sentiment de l’infini :

« Debo mi primera noción del infinito », dice, « a una gran lata de bizcochos que dio misterio y vértigo a mi niñez. En el costado de ese objeto anormal había una escena japonesa ; no recuerdo los niños o guerreros que la formaban, pero sí que en un ángulo de esa imagen la misma lata de bizcochos reaparecía con la misma figura y en ella la misma figura, y así (a lo menos, en potencia) infinitamente... Catorce o quince años después, hacia 1921, descubrí en una de las obras de Russell una invención análoga de Josiah Royce. »
(Alan Pauls, *El factor Borges*, Op. Cit., pp. 135-136.)

² Chloé Conant, « ABÎME ; MISE EN ABYME / Abyss ; Mirror text », in *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, <file:///D:/DITL - ABÎME ; MISE EN ABYME - Abyss ; Mirror text.htm> (en italique dans le texte) :

[...] il existe trois figures essentielles de l’amplitude : la *réduplication simple*, qui consiste en un rapport de similitude élémentaire ; la *réduplication à l’infini*, dans laquelle le fragment inclus inclut lui-même un fragment ayant cette relation de similitude ; et la *réduplication répétée* ou *spécieuse*, dans laquelle le fragment est censé inclure l’œuvre qui l’inclut. (p. 1)

habitants auxquels il peut prodiguer à la fois grâce (l'érudition, « **los libros** », v. 4 ; « **libros infinitos**, / **arduos** », v. 10 ; « **los arduos manuscritos** », v. 11) et disgrâce (la cécité, « la noche », v. 4), comme en témoigne le cas personnel de Borges. Dans le second quatrain, la synecdoque des yeux « **unos ojos** » (v. 6) entre en écho dans le vers précédent avec « **ciudad de libros** » et « **dueños** » pour signifier que Borges est paradoxalement le maître aveugle de l'espace de la Bibliothèque. Cependant il se retrouve aussi le maître d'espaces plus intimes, secrets, chimériques, oniriques, comme l'indique la continuité du réseau sonore en « **-os** » à la fin du second quatrain : « leer en las bibliotecas de **los sueños** / **los insensatos párrafos** [...] ».

A propos du « type à l'infini » de mise en abyme manifeste dans ce poème, il y a tout lieu de mentionner l'article intitulé « La mise en abyme en narratologie »¹, essai qui revisite les plus grandes théories qui furent établies sur la mise en abyme (André Gide, Lucien Dällenbach, Jean Ricardou, Gérard Genette, Mieke Bal, etc.). Cette étude présente l'intérêt de citer l'œuvre de Borges comme l'exemple même de la mise en abyme de « type à l'infini », à la façon des « poupées russes » :

Dans le type à l'infini on retrouve un « fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite » [Dällenbach]. On pourrait exemplifier ce mécanisme par le plan de l'Angleterre décrit par Borges en « *Magias parciales del Quijote* / *Magies partielles du Don Quichotte* » : « Imaginons qu'une portion du sol de l'Angleterre ait été parfaitement nivelée, et qu'un cartographe y trace une carte d'Angleterre. L'ouvrage est parfait ; il n'est pas un détail du sol de l'Angleterre, si réduit soit-il, qui ne soit enregistré sur la carte ; tout s'y retrouve. Cette carte, dans ce cas, doit contenir une carte de la carte, qui doit contenir une carte de la carte de la carte, et ainsi jusqu'à l'infini. » (cité dans Dällenbach 1977 : 218). [...] ²

Cette allusion à « el mapa de Royce » — cette carte parfaite et infinie de l'Angleterre imaginée par le penseur Royce — est patente, dans le vers 58, de « *Otro poema de los dones* »³. Elle est, à ce sujet, tout à fait révélatrice du goût et de la fascination de Borges pour la pratique de mises en abyme originales, déconcertantes, parce qu'elles défient la Raison, tout

¹ Klaus Meyer-Minnemann / Sabine Schlickers, « La mise en abyme en narratologie » (<file:///D:/Klaus Meyer-Minnemann et Sabine Schlickers La mise en abyme en narratologie.htm>).

² *Ibid.*, p. 16.

L'essai *Otras inquisiciones* (*Op. Cit.*, pp. 78-79) contient la version originale, en espagnol :

Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte : Josiah Royce, en el primer volumen de la obra *The World and the Individual* (1899), ha formulado la siguiente : « Imaginemos que una porción del suelo de Inglaterra ha sido nivelada perfectamente y que en ella traza un cartógrafo un mapa de Inglaterra. La obra es perfecta ; no hay detalle del suelo de Inglaterra, por diminuto que sea, que no esté registrado en el mapa ; todo tiene ahí su correspondencia. Ese mapa, en tal caso, debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa del mapa, y así hasta lo infinito. »

³ J. L. Borges, « *Otro poema de los dones* », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 81.

comme d'ailleurs le paradoxe de la tortue de Zénon également mentionné dans ce vers 58 (et auquel Borges consacre deux essais dans son recueil *Discusión*¹) :

v. 1	Gracias quiero dar al divino	Je veux rendre grâce au divin
v. 2	laberinto de los efectos y de las causas [...]	Labyrinthe des effets et des causes [...]
v. 58	por la tortuga de Zenón y el mapa de Royce,	Pour la tortue de Zénon et la carte de Royce,

Ce mode d'enchâssement à l'infini, perceptible également dans les écrits fictionnels de Borges (tout particulièrement dans « Las ruinas circulares » de *Ficciones*), outrepassa la théorie de Dällenbach, ainsi que le fait remarquer l'essai précédemment évoqué, « La mise en abyme en narratologie » :

« [...] le conte « Las ruinas circulares / Les ruines circulaires » de Borges [...] prouve qu'un retour illimité peut vraiment être conçu, contrairement à ce qu'en dit Dällenbach [19]² : le protagoniste de Borges s'allonge au-dessous d'un piédestal pour rêver un homme, qui, lui aussi, va rêver pour créer un fils à lui, qui rêvera à son tour pour créer un fils, et ainsi à l'infini. Mais à la fin du conte, le premier rêveur comprend que lui-même est le produit du rêve d'un autre, plus exactement : « il comprit que lui aussi était une apparence, qu'un autre était en train de le rêver » [...]. Cela ouvre la possibilité de supposer que le dernier rêveur mentionné est aussi le produit du rêve d'un autre et ainsi de suite. On pourrait donc conclure que le degré à l'infini ne s'étend ici pas seulement en arrière, mais aussi en avant, puisqu'il faut supposer que le dernier rêveur mentionné est, lui aussi, le produit du rêve de quelqu'un d'autre, qui, à son tour, est le produit d'un rêve et ainsi à l'infini.³

La conclusion de cet extrait, quant à l'idée d'une mise en abyme à régression double, trouve des illustrations sur le versant poétique de la *Antología poética* : il n'est que de se rappeler le poème « El Golem » (variante d'ailleurs de « Las Ruinas circulares »), où le rabbin est le rêveur de sa créature imparfaite en même temps qu'il est, lui-même, une créature imparfaite rêvée par Dieu, comme le laisse entendre le dernier quatrain. De même, dans le poème « Ni siquiera soy polvo », Alonso Quijano rêve son double imaginaire, don Quichotte, en même temps qu'il est, lui-même, le personnage rêvé par Cervantes, qui, à son tour, est peut-être lui aussi le rêve d'un autre. Ou encore la fin du poème « Ajedrez »⁴ révèle, dans un esprit analogue, une mise en abyme à la fois progressive et régressive à l'infini, comme ne manque pas de le commenter Jean-Pierre Mourey qui érige, en outre, un tableau explicatif fort éclairant :

¹ J. L. Borges, « La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga » et « Avatares de la tortuga », in *Discusión, Op. Cit.*, respectivement pp. 140-149 et pp. 161-171.

² [19] « Le dédoublement interminable est littérairement voué à demeurer sinon à l'état de programme, du moins au stade de l'ébauche [...] ces résumés successifs, tour à tour interrompus et repris, en viendraient fatalement à excéder la patience et la compétence mémorielle du lecteur » (Dällenbach 1977 : 145 [...], cité en note dans l'essai « La mise en abyme en narratologie », *Op. Cit.*, p. 24).

³ Klaus Meyer-Minnemann / Sabine Schlickers, « La mise en abyme en narratologie », *Op. Cit.*, pp. 16-17.

⁴ J. L. Borges, « Ajedrez », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 25.

Dieu meut le joueur et le joueur, la pièce.
 Quel dieu, derrière Dieu, commence cette trame
 De poussière et de temps, de rêves et de larmes ?

Dios mueve al jugador y éste, la pieza.
 ¿ Qué dios detrás de Dios la trama empieza
 De polvo y tiempo y sueño y agonía ?

Soit : [a.b] [b.c] [a'.a]. Dans le premier vers, nous avons une concaténation directe. Dieu meut le joueur qui meut la pièce, etc. : est visé un effet d'abyme, de série non finie du type cause-effet-cause-effet. Dans le deuxième vers, la série est déployée à rebours, à partir de *a* qui était le point fixe et le point de départ de la concaténation du premier vers : ouverture d'une série régressive qui contrecarre le vecteur syntagmatique et révèle une autre cause derrière la première cause (« quel dieu derrière Dieu... »). A nouveau, il semble possible d'ajouter un autre terme à chaque terme, cette fois selon une logique à rebours de l'ordre causal, temporel et phrastique :

	Structure de la phrase	Fiction produite
Vers 1	[a.b] [b.c]	$a \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow d \rightarrow e \rightarrow \infty$ Série causale
Vers 2	[a'.a]	$\infty \leftarrow a''' \leftarrow a'' \leftarrow a' \leftarrow a$ Série causale
Vers 3	[w.x.y.z]	w.x.y.z... ∞

Le troisième vers embraye une nouvelle série qui n'est plus d'ordre causal, mais paradigmatique au sens où Jakobson définit la fonction poétique par la projection du « principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison » [...]. Les équivalences sont à la fois acoustiques (dominance du *o* ou *o-i*) et sémantiques (sème « mortalité »). L'effet de fuite est renforcé par l'élision du *o* devant le *y*. En trois vers, nous avons été embarqués sur trois vecteurs différents de l'infini.¹

Revenons au « Poema de los dones ». Par le mode à l'infini de mise en abyme observé auparavant, la Bibliothèque de Buenos Aires devient un microcosme labyrinthique qui tend à embrasser le monde en son entier, comme le confirme, au vers 12, l'allusion implicite à la Bibliothèque d'Alexandrie, site hautement révélateur, parce que cet endroit dense et immense présuppose l'idée de la Bibliothèque totale, un lieu qui comprendrait tous les livres du monde. Mais la cécité — ironiquement totale — interdit à Borges l'exploration des livres de semblable espace. La lumière du jour éclaire la Bibliothèque ; toutefois elle ne lui est plus du tout utile (« En vano el día ») :

v. 9	[...] En vano el día	[...] En vain le jour
v. 10	les prodiga sus libros infinitos,	Leur prodigue à l'envi ses livres infinis
v. 11	arduos como los arduos manuscritos	Tout aussi arduos que les manuscrits arduos
v. 12	que perecieron en Alejandría. ²	Qui, dans la cité d'Alexandrie, périrent.

¹ J.-P. Mourey, « Microcosme », in *Borges. Vérité et univers fictionnels*, *Op. Cit.*, p. 108.

² J. L. Borges, « Poema de los dones », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 19.

Cette idée de bibliothèque totale constitue, de plus, le thème central du poème « Alejandría, 641 A. D. », où est manifeste le fait que la vaste et labyrinthique bibliothèque d'Alexandrie comprend tout, et représente donc « la mémoire de l'humanité » (« la gran memoria de los siglos / que fueron »¹), qui est indestructible, invulnérable au feu, en raison de sa perpétuelle régénération littéraire.

Au début de sa conférence consacrée à la conception du livre, Borges se plaît à préciser, à ce sujet, que la Bibliothèque d'Alexandrie contribua à la préservation de la mémoire collective et, en outre, il avance l'idée selon laquelle les livres participent également au développement de notre imagination, ce que le « Poema de los dones » corrobore pleinement (« leer en las bibliotecas de los sueños », v. 7) :

En *César y Cleopatra* de Shaw, cuando se habla de la biblioteca de Alejandría se dice que es la memoria de la humanidad. Eso es el libro y es algo más también, la imaginación.²

Semblablement à la Bibliothèque de Buenos Aires, dépeinte dans « Poema de los dones », le château labyrinthique et carcéral évoqué dans le poème « Laberinto » embrasse, de façon extraordinaire, l'Univers tout entier :

v. 1	No habrá nunca una puerta. Estás adentro	De porte, nulle part, jamais. Tu es dedans
v. 2	y el alcázar abarca el universo ³	Et l'alcazar embrasse l'univers

Le verbe « abarcar » insiste sur cette inclusion paradoxale : le contenu, soit le château, devient métaphoriquement le contenant, c'est-à-dire l'Univers. Borges affectionne et cultive particulièrement la pratique de ce type d'inclusions paradoxales, souvent avec un effet de mise en abyme, comme dans le texte « Del rigor en la ciencia » :

...**E**n aquel imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. [...]⁴

Se produit en pareil cas une inversion quant à la hiérarchie de l'enchâssement, et ce, eu égard à la description de la carte de l'Angleterre de Royce qui présentait une imbrication en abyme à l'infini du petit dans le grand (à la façon des « poupées russes ») : à l'inverse, la carte de l'Empire décrite ci-dessus finit par embrasser l'Empire lui-même, comme si elle

¹ J. L. Borges, « Alejandría 641 A. D. », in *Obra poética*, 3 (1975-1985), *Op. Cit.*, pp. 121-122.

² J. L. Borges, « El libro », in *Borges oral*, *Op. Cit.*, p. 9.

³ J. L. Borges, « Laberinto », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 97.

⁴ J. L. Borges, « Del rigor en la ciencia », in *El hacedor*, *Op. Cit.*, p. 119.

(Nous respectons la typographie –la lettrine– de l'édition utilisée.)

devenait en quelque sorte un papier calque parfait à l'échelle même de l'Univers (amplitude infiniment croissante de la partie réfléchie qui devient le tout). Il en va de même de l'alcazar du poème « Laberinto » qui acquiert une extension labyrinthique et vertigineusement gigantesque jusqu'à se transmuier en l'Univers tout entier. Ce type d'inclusion, en abyme paradoxale, qui tend à fusionner avec l'œuvre qui l'inclut, subvertit l'indication de Ricardou, dans *Problèmes du nouveau roman*, selon laquelle « la mise en abyme doit toujours être quantitativement plus petite que l'objet qu'elle reflète »¹.

➤ LA CÉCITÉ :

Depuis sa naissance Borges souffrit d'une lente et progressive dégénérescence visuelle génétique, héritage paternel, et se retrouva plongé dans une quasi totale cécité aux alentours des années 1950-55. Cet état pathologique devint, alors, l'un de ses thèmes récurrents et fut à l'origine d'une création substantielle.

A l'attaque de « Poema de los dones », la voix lyrique de Borges, poète, conçoit sa cécité, par le truchement de l'oxymore « magnífica ironía », non pas comme un legs paternel, mais la volonté contradictoire de Dieu :

v. 3	[...] Dios, que con magnífica ironía	[...] Dieu, qui avec sa magnifique ironie
v. 4	me dio a la vez los libros y la noche . ²	Me fit don, à la fois, des livres et de la nuit.

Cette ironie du sort, révélée par l'oxymore, s'enrichit au vers suivant d'une double métaphore, mise en relief de façon antithétique en corrélation par la conjonction de coordination « y ». La mention de « los libros » désigne métaphoriquement l'érudition, et plus précisément ici, l'accès à un savoir encore plus ample de par le poste obtenu à la direction de la Bibliothèque de Buenos Aires, tandis que la métaphore de « la noche » renvoie à la cécité. Il s'agit là d'une antithèse métaphorique (« los libros y la noche »), qui corrobore l'oxymore « magnífica ironía », dans le sens où le premier don octroyé par Dieu

¹ J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 189, cité dans l'essai « La mise en abyme en narratologie » (*Op. Cit.*, p. 7).

² J. L. Borges, « Poema de los dones », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 19. (C'est nous qui surlignons.)

(« los libros ») s'annule, paradoxalement et simultanément (locution adverbiale « a la vez »), par la seconde grâce reçue — ou pour mieux dire la disgrâce de la cécité à présent totale —, qui le prive de la connaissance des livres de la Bibliothèque.

Au fil de « Poema de los dones », la voix poétique emploie une variante antithétique et métaphorique à celle évoquée dans le premier quatrain (« los libros y la noche »), afin de se référer, implicitement (pronom indéfini « otro »), à son prédécesseur Paul Groussac :

v. 27	otro ya recibió en otras borrosas	Un autre déjà a reçu, en d'autres confuses
v. 28	tardes los muchos libros y la sombra ¹	Soirées, avec l'ombre, tous ces livres en grand nombre.

Le syntagme « los muchos libros » demeure métaphore de l'érudition à laquelle donne accès la Bibliothèque, alors que l'image de « la sombra » devient une autre métaphore de la cécité, métaphore amorcée auparavant, dans le quatrain précédent, au vers 21 :

v. 21	Lento en mi sombra , la penumbra hueca	Lent dans mon ombre, j'explore la pénombre
v. 22	exploro con el báculo indeciso,	Profonde, d'une canne indécise,

Il est indéniable que cette métaphore de l'ombre se trouve renforcée, de façon acoustique, par l'écho en **-ombra/umbra**, permis par l'inversion du complément d'objet direct « la penumbra hueca », avant le verbe « explorar ». L'adjectif « hueca » crée un effet particulier d'ambiguïté, car la pénombre de la Bibliothèque ne rend pas pour autant ce lieu vide ; elle cache d'innombrables volumes. En revanche, la pénombre dans laquelle se retrouvent les yeux éteints de Borges lui cache irréversiblement les livres et lui transmet certainement l'impression d'un espace sombre et vide. Ainsi l'adjectif « hueca » est-il une hypallage, étant donné que ce n'est pas la Bibliothèque qui est obscure et vide, mais les yeux sombres de Borges qui souffrent de la vacuité de son champ visuel.

En ce sens, dans le poème « On his blindness », dont la cécité constitue le thème central, est introduite la métaphore de la pénombre pour suggérer l'état de malvoyance de la voix poétique implicite de Borges :

v. 4	[...] del mármol grave	[...] du marbre grave au seuil que tente et perd
v. 5	cuyo dintel mis ya gastados ojos	Ma pénombre [...]
v. 6	pierden en su penumbra [...] ²	

¹ *Ibid.*, p. 20. (C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges, « On his blindness », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 108. (C'est nous qui surlignons.)

Dans le vers 10, la métaphore de l'ombre (« *sombra* ») fait écho à celle de la « *penumbra* » du vers 6 :

v. 9	[...] las Mil Noches y Una	[...] Les Mille Nuits plus Une
v. 10	que abren mares y auroras en mi sombra	Me restent, dans ma nuit ouvrant matins et mers,

L'ouvrage des *Mille et Une Nuits*, à l'évidence, ouvre un espace propice au déploiement de l'imagination de Borges, agit comme une sorte de palliatif à la cécité qui est la sienne, comme l'indique avec insistance l'emploi des adjectifs personnels « *su [penumbra]* » et « *mi [sombra]* ».

Dans un esprit analogue à l'hypallage « *hueca* » commentée précédemment dans « *Poema de los dones* », il est manifeste, au vers 16, que Borges porte un regard projectif (« *biblioteca ciega* ») de son état de cécité sur le lieu qu'il occupe :

v. 15	yo fatigo sin rumbo los confines	Moi, de mes pas sans but, je lasse les confins
v. 16	de esa alta y honda biblioteca ciega . ¹	De cette haute et vaste bibliothèque.

L'hypallage « *ciega* » opère ici une sorte de transfert, de translation personnifiée et métonymique de la cécité de l'occupant du lieu vers le lieu même.

Dans la suite de « *Poema de los dones* », l'on peut remarquer que l'hypallage de l'adjectif dans la tournure « *báculo indeciso* » (v. 22) renvoie, de façon métonymique (métonymie de l'instrument), à la déambulation, incertaine, à tâtons, de Borges, le long des couloirs de la Bibliothèque.

De même, l'adjectif « *borrosas* » dans le syntagme « *borrosas / tardes* » (vv. 27-28) crée un effet d'hypallage métonymique d'effet pour la cause : ce ne sont pas les après-midi qui sont floues, vaporeuses, mais en réalité le champ de vision de Borges, en raison de sa malvoyance.

A la fin de « *Poema de los dones* », se fait jour la métaphore saisissante de la cendre :

v. 37	Groussac o Borges, miro este querido	Groussac ou Borges, je contemple ce monde
v. 38	mundo que se deforma y que se apaga	Aimé qui se déforme et qui s'éteint
v. 39	en una pálida ceniza vaga	En une pâle et vague cendre
v. 40	que se parece al sueño y al olvido.	Semblable au rêve et à l'oubli.

La cécité de Borges le prive d'une vision nette, précise, du monde tel qu'il le chérit (adjectif « *vaga* »). Elle lui impose un voile lumineux pâle, cendré, toutefois propice au

¹ J. L. Borges, « *Poema de los dones* », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 19. (C'est nous qui surlignons.)

développement de l'imagination, de la vision onirique (« al sueño ») et à la faculté d'oublier (« al olvido »), comme le souligne la comparaison introduite par le verbe « parecerse ».

➤ **LA LUNE :**

Borges aime particulièrement assimiler l'astre lunaire à un miroir. Le sonnet « A un viejo poeta » rend un hommage implicite à Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645), l'un des célèbres poètes espagnols du Siècle d'Or. Dans l'un de ses sonnets cet écrivain rendit lui-même un hommage à Pedro Téllez Girón, troisième duc d'Osuna et cinquième comte d'Ureña, à qui il vouait une profonde admiration et dont il avait reçu les éclairantes confidences lors de maints démêlés politiques de l'époque.

Dans le sonnet borgésien, la voix poétique s'adresse à son interlocuteur (implicitement Quevedo) qui chemine à travers la campagne de Castille, alors que décline le soleil et que pointe une lune teintée de rouge. Elle s'étonne que la contemplation de cette lune écarlate ne réactive pas chez Quevedo la mémoire de la métaphore (« *la sangrienta luna* ») de son sonnet écrit en hommage au duc d'Osuna, dont la flotte avait mis en déroute, à plusieurs reprises, l'Empire ottoman. Ce constat met en évidence le fait que le passage du temps altère la mémoire. Quand Borges déclare que son récit « L'immortel » (in *L'Aleph*), « C'est l'histoire d'Homère qui oublie qu'il a été Homère »¹, on peut en dire autant, ici, de Quevedo qui, lui aussi, a oublié qu'il a été Quevedo. Ce rapprochement montre combien Borges se plaît à jouer à la réécriture thématique. Il participe à sa manière, par voie de conséquence, à l'Eternel Retour du Même qui ne cesse de se transmuier sous sa plume.

La métaphore de Quevedo (« *la sangrienta luna* ») désigne emblématiquement le croissant de l'Empire ottoman, ici ensanglanté par les victoires de son ami ; elle est présente en intertexte à la fin du sonnet de Borges, sous forme de citation, comme l'indique la typographie en italique :

v. 7 esa luna de escarnio y de escarlata
v. 8 que es acaso **el espejo de la Ira.**

Cette railleuse lune rouge d'écarlate
Qui est peut-être le miroir de la colère.

¹ G. Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges, Op. Cit.*, p. 120.

v. 9	Alzas los ojos y la miras. Una	Tu soulèves les yeux et la regardes. Un
v. 10	memoria de algo que fue tuyo empieza	Souvenir glorieux d'une chose qui fut tienne
v. 11	y se apaga. La pálida cabeza	Prend naissance et s'éteint. Tu baisses ta tête
v. 12	bajas y sigues caminando triste,	Blême, et puis tristement tu poursuis ton chemin,
v. 13	sin recordar el verso que escribiste :	Sans te rappeler ce vers que tu écrivis :
v. 14	<i>Y su epitafio la sangrienta luna.</i> ¹	<i>Et son épitaphe, la lune ensanglantée.</i>

Outre sa contribution à la description du paysage à travers lequel se promène Quevedo, le zeugme « [esa luna] de escarnio y de escarlata », renforcé par des échos en “es” et en “escar”, constitue, à n’en pas douter, une allusion aux victoires outrageantes et sanglantes de la flotte espagnole commandée par le duc d’Osuna sur l’Empire ottoman. La mention de « el espejo de la Ira » devient, alors, ici la métaphore de la lune ottomane, non plus victorieuse, majestueuse, mais envahie abstraitement de l’ire provoquée par ses défaites navales. Dans l’annotation à ce poème, Jean Pierre Bernés fait remarquer que « Pour Borges, cette “Lune ensanglantée” est devenue l’une des catégories poétiques de la lune, une sublime métaphore à ajouter à celle de Lugones, une sorte de blason sonore de l’œuvre de celui qu’il considérait comme “le littérateur des littératures” et dont il disait : “Comme Joyce, comme Goethe, comme Shakespeare, plus qu’aucun autre écrivain, Francisco de Quevedo est moins un homme qu’une vaste et complexe littérature” »².

Dans le poème « La luna », la voix poétique clôt son poème par un effet de surprise, en s’adressant, de façon laconique (ce qui contraste avec la longueur des deux phrases précédentes), sur le mode du tutoiement et de l’injonction à son interlocuteur (« Mírala. »), et puis en introduisant au final la métaphore du miroir. La lune décrite est le miroir de notre être (« Es tu espejo. »), et plus précisément le miroir de l’usure de notre être, comme le donnent à entendre les vers qui précèdent :

v. 2	La luna de las noches no es la luna	La lune des nuits n’est pas la lune
v. 3	que vio el primer Adán. Los largos siglos	Que vit l’Adam premier. Les longues veilles
v. 4	de la vigilia humana la han colmado	Séculaires des hommes l’ont comblée
v. 5	de antiguo llanto. Mírala. Es tu espejo. ³	D’antiques larmes. Regarde-là. C’est ton miroir.

Ces vers mettent en lumière sans conteste le paradoxe de l’identité de l’être à la fois immuable en soi, dans son essence, et incessamment changeant dans ses formes phénoménales, temporelles. La lune quotidienne, cyclique, qu’il nous est loisible

¹ J. L. Borges, « A un viejo poeta », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 27. (C’est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges, *Œuvres complètes*, Tome II, *Op. Cit.*, p. 1163.

³ J. L. Borges, « La luna », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 130.

d'observer (« La luna de las noches ») n'est plus semblable à la première lune, à la lune originelle, que put voir Adam. A ce sujet, l'adjectif « primer », qui se rapporte syntaxiquement à Adam (« el primer Adán ») constitue, en réalité, une hypallage, qui renvoie plutôt à la naissance de la lune. Cette hypallage crée un effet de surprise, en déclenchant un déplacement sémantique quant au versant biblique ; son originalité est à mettre en exergue qui fait d'Adam le premier témoin oculaire (« vio ») de l'aspect originel de la lune.

Cette métaphore de la lune comme miroir de l'usure de notre être établit une identification entre la lune travaillée par le temps (sillonnée de « antiguo llanto ») et nos visages qui se rident, la décrépitude de notre corps, au fil du temps. Elle renvoie à la métaphore persane que Borges apprécie au plus haut chef et qui assimile la lune au « miroir du temps »¹. Il la trouve particulièrement réussie car l'image du miroir rend à la fois l'éclat et la fragilité de la lune, tandis que l'idée de temps suggère que cette lune si brillante est pourtant très ancienne, « aussi vieille que le temps »².

Par ailleurs, il convient aussi de signaler que l'identification métaphorique entre la lune et l'homme, cette image borgésienne du vieillissement de la lune, meurtrie, marquée, par des siècles de maux de l'humanité, s'inscrivent dans la conception archaïque de la similitude entre le cycle lunaire archétypal et le cycle de la vie, ainsi que l'explique Mircea Eliade :

[...] le rythme lunaire non seulement révèle des intervalles courts (semaine, mois), mais sert aussi d'archétype pour des durées considérables [« largos siglos », précise le poème borgésien « La luna »] ; en fait la « naissance » d'une humanité, sa croissance, sa décrépitude (son « usure ») et sa disparition sont assimilées au cycle lunaire.³

Mircea Eliade étaye ce commentaire par la mise en relief d'une conception optimiste de l'humanité, qui ne pourra jamais disparaître complètement, en raison de sa régénération cyclique perpétuelle :

Et cette assimilation n'est pas seulement importante parce qu'elle nous révèle la structure « lunaire » du devenir universel, mais aussi par ses conséquences optimistes : car, tout comme la disparition de la lune n'est jamais définitive, puisqu'elle est nécessairement suivie d'une nouvelle lune, la disparition de l'homme ne l'est pas davantage, en particulier, la disparition même d'une humanité tout entière (déluge, inondation, engloutissement d'un continent, etc.) n'est jamais totale, car une nouvelle humanité renaît d'un couple de survivants.⁴

¹ J. L. Borges, « La métaphore », in *L'art de poésie*, *Op. Cit.*, p. 38.

² *Ibid.*, p. 39.

³ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, *Op. Cit.*, p. 105.

⁴ *Ibid.*, p. 105.

Cette conception cyclique de la disparition et de la réapparition de l'humanité constitue, très certainement, le pendant optimiste — ou disons moins pessimiste — de la thèse schopenhauerienne quant à la régénération perpétuelle de « l'espèce » humaine en rien assimilable à « l'homme », être temporel inéluctablement périssable et dont la souffrance est « [...] l'essence même de la vie »¹. A ce sujet, la pensée de Borges selon laquelle « el hombre ha nacido para sufrir »² concorde tout à fait avec le point de vue de Schopenhauer.

Le poème « La luna » évoqué précédemment s'amorce par une métaphore qui assimile « la lune » (dont le nom apparaît explicitement dans le titre du poème) à un métal précieux, l'or :

v. 1 Hay tanta soledad en **ese oro**.³

Il y a tant de solitude dans cet or.

L'adjectif déictique « ese » est ici anaphorique, c'est-à-dire qu'il se rapporte au titre-clef du poème, « La luna », et il contribue à instaurer l'analogie métaphorique entre l'astre lunaire et l'or. Cette métaphore met en relief le scintillement doré de la lune en même temps qu'elle peut renvoyer à l'alliance en or que portent deux mariés. En dépit de son apparence dorée, la lune souffre d'une grande solitude, ainsi que l'indique la voix poétique. Il est vrai que les rayons du soleil l'éclairent, mais l'astre solaire se trouve à une distance considérable de la lune qui demeure isolée.

Dans la première strophe du poème « Tankas », la métaphore « luna de oro » suggère le caractère précieux et lumineux du jardin des amants, l'atmosphère raffinée du lieu :

v. 1 Alto en la cumbre
v. 2 todo el jardín es luna
v. 3 luna de oro.

Haut sur la cime
Tout le jardin est lune,
Est lune d'or.

Outre les images poétiques précédemment examinées, souvent porteuses d'un certain degré de vérité, il importe de remarquer que Borges place souvent les voix poétiques ou les personnages dépeints, dans des « états-limites » de conscience, comme les nomme Serge Champeau. Nous tenterons de montrer que ces états particuliers sont fréquemment propices à la révélation de vérités intimes, secrètes.

¹ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Livre IV, 57, cité par Pierre-Yves Baughard dans son essai *Le Bonheur*, Paris, Éditions Quintette, p. 29.

² J. L. Borges / M. Guerrero, *El « Martín Fierro »*, (publicado originalmente en 1953), Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 102.

³ J. L. Borges, « La luna », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 130. (C'est nous qui surlignons.)

2) Des états visant à l'acheminement vers des vérités secrètes

Nombre de révélations se produisent dans les écrits borgésiens, lorsque les voix poétiques, les personnages, se retrouvent dans des états particuliers, des “états-limites”, souvent à l’approche de l’imminence de leur mort, ou lors d’actions ou de contemplations extatiques, ou bien encore dans l’état de cécité¹, d’un dédoublement conscient (ex. : constats, réflexions, conversation avec soi-même) ou inconscient (ex. : le rêve²). Ainsi peut-on lire dans l’essai de Borges sur le bouddhisme que « [...] lo esencial es **una iluminación íntima**, que parece corresponder al **éxtasis** »³. Rappelons-nous le *satori*, précédemment évoqué, cette sorte d’éclair, ainsi que le nomment les bouddhistes zen. Schopenhauer, lui aussi, reconnaît la possible fulgurance d’instant de lucidité transcendante : « [...] nous avançons à tâtons dans le labyrinthe de notre vie et les ténèbres de nos recherches ; des moments de clarté semblables à des éclairs illuminent parfois notre route. »⁴.

L’on peut finalement percevoir en Borges un « poète de l’extase » ainsi que le montre avec sagacité Willis Barnstone : « De même que l’espace a horreur du vide, Borges a horreur d’un état de *stasis*. C’est pourquoi il évolue de l’*enstasis* (état de celui qui est présent à soi-même) à l’*ekstasis* (état de celui qui est ailleurs). Poète de l’extase, il est voué à suivre l’itinéraire de celui qui cherche, pas de celui qui trouve, à errer, selon le sens grec original du mot *ekstasis*, « en dehors de lui-même »⁵. Dans son essai ce critique distingue, plus précisément, deux sortes d’extase : « Chez Borges, cette idée néo-platonicienne de l’extase conçue comme un transport ineffable est on ne peut plus appropriée. [...] C’est le

¹ Dans son essai Willis Barnstone souligne que « [...] l’activité extatique de l’aveugle fait de lui le créateur, l’écrivain, **celui qui nous ouvre les yeux** et nous donne à voir » (W. Barnstone, « Borges, poète de l’extase », in *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges, Op. Cit.*, p. 140 ; c’est nous qui surlignons.).

² Selon Freud, « le rêve dévoilerait, sinon toute l’essence, du moins la réalité la plus profonde de l’homme, et serait un des moyens dont nous disposerions pour connaître le contenu caché de notre âme » (Sigmund Freud, *L’interprétation des rêves*, traduit par I. Meyerson, Paris, P.U.F., 1987, p. 70, cité par Rémi Le Marc’hadour dans sa thèse *Identité et individuation dans l’œuvre de Jorge Luis Borges, Op. Cit.*, p. 211).

Carl Gustav Jung reconnaît que « [Freud] a donné à notre civilisation un élan nouveau qui consiste dans sa découverte d’un accès à l’inconscient. En reconnaissant le rêve comme la plus importante source d’informations sur les processus de l’inconscient, il a arraché au passé et à l’oubli une valeur, qui semblait irrémédiablement perdue. Il a prouvé empiriquement l’existence d’une psyché inconsciente qui auparavant n’était que postulat philosophique dans les philosophies de Carl Gustav Carus et d’Eduard von Hartmann. » (C. G. Jung, « *Ma vie* ». *Souvenirs, rêves et pensées*, recueillis et publiés par Aniéla Jaffé, traduits de l’allemand par le Dr Roland Cahen et Yves Le Lay, avec la collaboration de Salomé Burckhardt, Paris, Gallimard, 1973, pour cette nouvelle édition revue et augmentée, p. 197).

³ J. L. Borges / A. Jurado, *Qué es el budismo, Op. Cit.*, p. 115. (C’est nous qui surlignons.)

⁴ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation, Op. Cit.*, p. 826.

⁵ W. Barnstone, « Borges, poète de l’extase », in *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges, Op. Cit.*, p. 130.

Borges de la contemplation extatique, de l'extase mystique. Mais l'extase que l'on rencontre le plus fréquemment chez Borges n'est pas mystique, séculière ou religieuse. L'extase de Borges, c'est l'extase de l'altérité, un mouvement qui va de Borges au moi de *Borges et moi*, de l'homme public au rêveur privé. Il passe subrepticement du voyou joueur de couteau au mystique persan puis au papillon chinois de Tchouang-tseu, rêvant qu'il est Tchouang-tseu. [C'est] le Borges protéiforme [...] »¹. Borges est, à vrai dire, un poète "visionnaire"², comme le suggère Guillermo Sucre : « [...] no sería arbitrario concebirlo como un poeta *visionario*. En realidad, sus poemas tienden a las visiones por lo que hay en ellos de prefiguración, de invención que finalmente coincide con el destino. Pero, además, las visiones de Borges son de una aguda e inquietante lucidez. »³.

A cet égard, centrons particulièrement notre attention sur les états suivants :

➤ DES VISIONS PARTICULIÈRES :

• Des visions prémonitoires :

Poema conjetural

El doctor Francisco Laprida, asesinado el día 22 de septiembre de 1829 por los montoneros de Aldao, piensa antes de morir :

- v. 1 Zumban las balas en la tarde última.
Hay viento y hay cenizas en el viento,
se dispersan el día y la batalla
deforme, y la victoria es de los otros.
- v. 5 Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.
Yo, que estudié las leyes y los cánones,
yo, Francisco Narciso de Laprida,
cuya voz declaró la independencia
de estas crueles provincias, derrotado,

Poème conjectural

Le docteur Francisco Laprida, assassiné le 22 septembre 1829 par les montoneros d'Aldao, pense avant de mourir :

Les balles sifflent dans le dernier soir.
Il y a du vent et dans le vent des cendres ;
la bataille difforme et le jour se dispersent
et la victoire est dans l'autre camp.

Les barbares ont vaincu, les gauchos ont vaincu.
Moi qui ai étudié les lois et les décrets,
moi, Francisco Narciso de Laprida,
dont la voix a déclaré l'indépendance
de ces cruelles provinces, en déroute,

¹ *Ibid.*, pp. 131-132.

² A ce propos, Rafael Cansinos-Asséns n'a pas manqué de souligner l'expérience borgésienne des limites qui a dévoilé le talent de visionnaire de Borges : « En ce monde du paradoxe et de l'hypothèse, en ce monde de l'illusion — terreur et espérance — l'auteur parvient jusqu'aux possibles limites du délire lucide et s'incorpore à la légion de ces visionnaires sublimes qui s'appellent Swedenborg, Poe, Maeterlinck, et entre avec eux, déjà, dans l'immortalité. » (« Évocation de Jorge Luis Borges », par Rafael Cansinos-Asséns, Madrid, juin 1963, in *Jorge Luis Borges. Cahier de l'Herne, Op. Cit.*, p. 7).

³ G. Sucre, *Borges el poeta, Op. Cit.*, pp. 130-131 (en italique dans le texte).

- | | |
|---|--|
| <p>v. 10 de sangre y de sudor manchado el rostro,
sin esperanza ni temor, perdido,
huyo hacia el Sur por arrabales últimos.
Como aquel capitán del Purgatorio
que, huyendo a pie y ensangrentando el llano,</p> <p>v. 15 fue cegado y tumbado por la muerte
donde un oscuro río pierde el nombre,
así habré de caer. Hoy es el término.
La noche lateral de los pantanos
me acecha y me demora. Oigo los cascos</p> <p>v. 20 de mi caliente muerte que me busca
con jinetes, con belfos y con lanzas.</p> <p style="padding-left: 40px;">Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
de sentencias, de libros, de dictámenes,
a cielo abierto yaceré entre ciénagas ;</p> <p>v. 25 pero me endiosa el pecho inexplicable
un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano.
A esta ruinosa tarde me llevaba
el laberinto múltiple de pasos</p> <p>v. 30 que mis días tejieron desde un día
de la niñez. Al fin he descubierto
la recóndita clave de mis años,
la suerte de Francisco de Laprida,
la letra que faltaba, la perfecta</p> <p>v. 35 forma que supo Dios desde el principio.
En el espejo de esta noche alcanzo
mi insospechado rostro eterno. El círculo
se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.</p> <p style="padding-left: 40px;">Pisan mis pies la sombra de las lanzas
que me buscan. Las befas de mi muerte,
los jinetes, las crines, los caballos,
se ciernen sobre mí... Ya el primer golpe,
ya el duro hierro que me raja el pecho,
el íntimo cuchillo en la garganta.</p> | <p>le visage taché de sueur et de sang,
sans espoir et sans crainte, perdu, vers le Sud
je m'enfuis, à travers les ultimes faubourgs.
Tout comme ce capitaine du Purgatoire
Qui, fuyant à pied, ensanglantant la plaine,
fut aveuglé, terrassé par la mort
là où un fleuve obscur perd son nom ;
ainsi dois-je tomber. C'est aujourd'hui le terme.
La nuit latérale des marécages
me guette et me retient. J'entends les sabots
de ma brûlante mort qui me cherche
avec ses cavaliers, ses naseaux et ses lances.</p> <p>Moi qui avais désiré être un autre, être un homme
de sentences, de livres et de rapports,
à ciel ouvert, je reposerai dans la fange ;
mais une secrète allégresse inexplicable
divinise mon cœur. Enfin je me trouve
devant mon destin sud-américain.
Vers ce soir désastreux m'entraînait
le labyrinthe multiple des pas
qu'avaient tissé mes jours depuis un jour
de mon enfance. Enfin j'ai découvert
la clef secrète de ma vie,
le sort de Francisco de Laprida,
la lettre qui manquait, cette forme parfaite
que Dieu savait dès le commencement.
Dans le miroir de cette nuit je rejoins
mon visage éternel insoupçonné. Le cercle
va se clore et j'en attends l'issue.</p> <p>Déjà mes pieds foulent l'ombre des lances
qui me cherchent. Les affronts de ma mort,
les cavaliers, les crinières, les chevaux
m'entourent... Déjà le premier coup,
déjà le dur métal qui me fend la poitrine
et, dans ma gorge, l'intime couteau.</p> |
|---|--|

1943

1943

Intitulé « Poema conjetural »¹, ce poème met en relief un état particulier où la voix poétique, soit le protagoniste Francisco Laprida, un ancêtre lettré de Jorge Luis Borges, traqué par des rebelles, pressent dans le feu de l'action combinée à d'ultimes pensées l'inéluctabilité de sa mort et découvre alors son véritable destin. Ce poème, un soliloque intérieur, en vers réguliers hendécasyllabiques non rimés, présente une forme libre qui, par la mise en relief de blancs typographiques, dessine un triptyque.

Au cours de l'exploration de ce soliloque, nous pourrions constater que ce triptyque coïncide en direct avec les trois moments forts et successifs que vit le protagoniste. Ainsi le premier bloc typographique (vv. 1-21) dépeint-il la fuite effrénée et puis la conjecture

¹ Ce poème fut écrit en 1943 et publié à l'origine dans *La Nación* de Buenos Aires, le 4 juillet 1943.

prémonitoire de la mort. Cette prescience de la mort achemine le protagoniste jusqu'à la révélation cruciale de sa vie, comme nous l'observerons dans le second bloc (vv. 22-38). Enfin le dernier fragment (vv. 39-44) manifesterà la réalisation fatidique prédictive du protagoniste.

I- DE LA FUITE TRÉPIDANTE À LA CONJECTURE PRÉMONITOIRE DE LA MORT

En premier lieu, il est à remarquer la phrase paratextuelle introductive, une sorte de didascalie, si l'on considère le caractère italique et l'aspect théâtral que revêt le poème, ou simplement d'« épigraphe »¹, comme la qualifie Osvaldo Ferrari : « *El doctor Francisco Laprida, asesinado el día 22 de septiembre de 1829 por los montoneros de Aldao, piensa antes de morir* : ». Cette épigraphe indique le statut érudit (« doctor ») et le nom du protagoniste (« Francisco Laprida »), ainsi que les données circonstanciées de sa mort : un assassinat, avec sa date précise (« el día 22 de septiembre de 1829 »), et les auteurs d'un tel acte, à savoir les membres d'une sorte de milice de gauchos rebelles (« los montoneros de Aldao ») sous le commandement d'un « caudillo », ici, en l'occurrence, bicéphale, les frères Aldao — Fray Félix (1785-1845) et Francisco (1787-1829)². L'expression qui clôt l'épigraphe annonce le dévoilement, en focalisation interne et à un second degré « intradiégétique »³, des intimes et ultimes pensées de Laprida : « [...] *piensa antes de morir* : ».

La première phrase, laconique, puisqu'elle ne se déploie que sur un seul vers nous plonge d'emblée au cœur du conflit, quasiment comme s'il s'agissait d'un début « in medias res », c'est-à-dire d'une action déjà amorcée et que nous découvrons en cours et en direct (emploi du présent de l'indicatif dans « Zumban ») :

v. 1 Zumban las balas en la tarde última.

¹ J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari, Op. Cit.*, p. 23.

² Francisco Narciso de Laprida était le « frère de l'arrière-grand-mère maternelle du poète, qui présida le Congrès de Tucuman où fut proclamée l'indépendance de l'Argentine le 9 juillet 1816. Treize ans plus tard il était l'un des principaux « unitaires » cherchant à unifier la naissante République maintenue dans le chaos par les « fédéraux » dont le fédéralisme consistait surtout à manoeuvrer à leur guise les fonds publics. Les unitaires furent finalement vaincus par le sanguinaire tyran Rosas [...] » (Note au « Poème conjectural », traduit par Jean de Milleret, paru dans l'ouvrage *Jorge Luis Borges. Cahier de l'Herne, Op. Cit.*, p. 77).

³ G. Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 255-256.

De prime abord, est perceptible le sifflement violent des coups de feu, non seulement par la signification du verbe « zubar », mais aussi par la présence sonore de phonèmes sifflants qui viennent renforcer l'effet d'intensité du bruit : le phonème fricatif dental /θ/ dans « **Zumban** », lequel amorce le poème et où se porte en outre l'accent rythmique dans le vers ici saphique (1/4/8/10), et puis les phonèmes palataux /s/ dans l'article « las » et le substantif « balas ». Les sonorités « **ba** » et « **las** », présentes dans l'expression « **Zumban las** », retentissent en écho dans le substantif qui suit, « balas », ce qui vient accroître la violence fracassante du vacarme. Ce sifflement infernal va prendre fin, comme laisse entendre l'adjectif « última » de l'expression temporelle « en la tarde última ». Toutefois, l'adjectif « última » instaure une ambiguïté en ce sens qu'il peut signifier la fin d'une journée de bataille aussi bien que présager la fin tragique de la vie de Laprida. A ce propos, Borges qui se livra, à plusieurs reprises, au commentaire de ce poème qu'il affectionne fort indique cette ambiguïté d'interprétation : « [...] il est vrai que ce “dernier soir” est délibérément ambigu puisqu'il peut désigner la fin de la soirée ou le dernier soir du protagoniste, Laprida, mon lointain parent. »¹.

En ce début de poème, est à remarquer la convocation de deux éléments naturels : le feu et l'air. En effet, le premier vers s'inscrit implicitement sous le signe du feu, et plus précisément du feu mortifère, comme le suggèrent les coups de feu des balles. Dans le second vers, se fait jour la présence de l'air sous sa forme tumultueuse du vent (« Hay viento »), accompagné du feu sous l'apparence résiduelle de cendres (« y hay cenizas en el viento »). Le mouvement d'agitation de l'air, signifié par le vent², peut induire à imaginer l'agitation belliqueuse régnante. L'insertion du substantif « cenizas » revêt une signification énigmatique : le flottement de cendres dans l'air évoque la forte et perdurable intensité du vent, de l'agitation, faute de quoi une élévation et un maintien hors-sol de ces particules de cendres ne seraient pas possibles. Le terme de « cenizas » peut tout à fait préfigurer la mort imminente du protagoniste, eu égard au mouvement ascensionnel des cendres qui insinue la Montée au Ciel à venir de Laprida. Il s'agit certainement d'un signe annonciateur de sa mort, d'autant que l'adjectif « última » peut en constituer le premier indice, comme nous l'avons supposé auparavant. A tout le moins, l'on peut simplement imaginer que quelque chose vient de brûler et que demeurent des résidus de cendre. Mais

¹ J. L. Borges / Osvaldo Ferrari, *Ultimes dialogues*, *Op. Cit.*, p. 23.

² D'une dimension tragique, cette métaphore schopenhauerienne qui assimile le sort au vent fait particulièrement sens, au regard de l'atmosphère agitée mortifère où se meut le personnage, Laprida : « Le sort, la “τύχη”, la “*secunda aut adversa fortuna*”, remplit le rôle du vent qui rapidement nous pousse au loin en avant ou en arrière, pendant que nos propres efforts et nos peines ne sont que d'un faible secours. » (A. Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, *Op. Cit.*, p. 145 ; en italique dans le texte).

ce serait rester au premier degré d'interprétation, alors qu'est sous-jacente cette signification cachée : le prélude d'une mort annoncée.

Les deux vers qui font suite mettent en relief un effet d'extension temporelle (« se dispersan el día ») et corrélativement de l'activité belliqueuse (« y la batalla deforme »). L'adjectif « deforme » est, ici, de signification énigmatique : il peut renvoyer à l'aspect disproportionné, non équilibré, des deux forces en présence, ce que confirme la suite du vers 4 (« y la victoria es de los otros »). Dans ce vers et les suivants, apparaissent une plus grande puissance et une supériorité numérique du camp adverse « de los otros » face au « yo » solitaire du protagoniste (vv. 6 et 7) :

- v. 3 se dispersan el día y la batalla
- v. 4 deforme, y la victoria es de los otros.
- v. 5 Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.
- v. 6 Yo, que estudié las leyes y los cánones,
- v. 7 Yo, Francisco Narciso de Laprida

L'expression qui annonce la victoire des ennemis du protagoniste, « la victoria es de los otros », se trouve corroborée au vers suivant (v. 5) par un chiasme qui en occupe toute l'amplitude :

v. 5 Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.
 V GN GN V

Soulignons la gradation identitaire qui s'opère quant aux ennemis : ces derniers sont d'abord qualifiés, sur un mode impersonnel, par le biais du pronom indéfini « otros » au vers 4, puis par le trait distinctif de la barbarie (« los bárbaros ») ; en outre la symétrie du chiasme permet l'identification de ces dénommés « barbares » aux « gauchos ». La *reditio* du verbe « vencer » accentue le fait que la balance du chiasme, le berceau du vent si l'on se rappelle la présence non insignifiante de cet élément au vers 2, penchent en faveur de ces gauchos enclins aux actes de cruauté (« crueles provincias », expression du vers 9 qui confirme la nature cruelle de leurs habitants). Dans son entretien avec Osvaldo Ferrari, Borges fait clairement entendre à son interlocuteur qu'il tenait plus que tout à établir une analogie entre les barbares et les gauchos : « Oui, je voulais précisément que ces deux mots fussent synonymes, puisque le culte du gaucho existe, malheureusement. »¹.

Dans la longue phrase qui s'étend du vers 6 au 12, la mise en relief anaphorique du pronom « yo » du protagoniste attire notre attention sur le signe patent de la nature

¹ J. L. Borges / Osvaldo Ferrari, *Ultimes dialogues*, *Op. Cit.*, p. 24.

L'ironie du sort qui frappe le protagoniste Laprida est saisissable, en outre, au niveau phonique, ce qui renforce la charge sémantique des mots : dans les deux vers ci-dessus, sont perceptibles deux échos syllabiques en symétrie chiasmatisque. Le verbe conjugué « declaró » et le substantif « independencia » véhiculent, ici, une signification sémantique positive dans le sens où ils sont porteurs d'une avancée dans la voie de la Démocratie, tandis que le syntagme « crueles provincias » et l'adjectif « derrotado » font entendre l'écho sémantique et sonore du côté tyrannique de ces provinces. Autrement dit, ce contraste entre des hommes forts mais primitifs et Laprida, un être physiquement faible mais instruit, renvoie de toute évidence au lieu commun du conflit entre les Armes et les Lettres et, en outre à l'antagonisme entre la Civilisation et la Barbarie, « opposition structurante »¹ qui est récurrente dans toute l'œuvre de Borges. Jaime Alazraki souligne à ce sujet que « El puñal y los libros son como el anverso y el reverso de su visión del mundo [visión de Borges], la ordenada y la abscisa sobre las cuales se levanta gran parte de su obra. »². Cette opposition met, ici, en lumière la dimension historique de la Démocratie naissante, émergente, contre la persistance des dictatures sud-américaines. Nous reviendrons un peu plus loin sur l'aspect historique prégnant dans ce poème épique.

Etant pris en chasse par ses ennemis, Laprida pressent sa défaite (« derrotado »). Il a conscience du piteux état de son visage dû à des blessures (« de sangre ») et à son exténuation (« de sudor »), comme le fait ressortir l'hyperbate « de sangre y de sudor manchado el rostro » (v. 10). Toutefois, il entreprend une action véritablement héroïque, l'ultime voie de salut qu'il sait d'avance vaine : la fuite (« huyo ») qui n'est pas, dans ce cas précis, signe de lâcheté, de couardise, mais au contraire la démonstration d'un suprême courage. La double restriction adverbiale « sin [esperanza] ni [temor] » insiste à la fois sur l'impossibilité d'une échappatoire (« sin esperanza »), et en dépit de cela, sur le sang-froid de Laprida (« ni temor »), lequel pourtant se retrouve, en outre, totalement égaré (« perdido »). N'est-ce pas là une preuve de plus de son courage exceptionnel ? L'orientation qu'il choisit « hacia el Sur » (v. 12) désigne une direction vers le bas, ce qui peut renvoyer à son ultime affaissement, sa chute finale, ce que confirmera la suite du poème : ainsi Laprida court-il à sa propre perte vers les marécages du Sud où son embourbement le ralentira.

¹ R. Le Marc'hadour, *Identité et individuation dans l'œuvre de Jorge Luis Borges*, Op. Cit., p. 45.

² J. Alazraki, « Borges o la ambivalencia como sistema », in *Textos universitarios. España en Borges*, Op. Cit., p. 11.

Cependant, d'un autre point de vue plus symbolique, étant donné que le Sud représente intimement, pour Borges, « le centre secret de Buenos Aires »¹, cette direction serait donc propice à acheminer le protagoniste vers la découverte intime du centre secret du labyrinthe de son être, comme le corroborera la révélation à venir dans la suite du discours.

L'expression finale du vers 12 « *arrabales últimos* » corrobore l'hypothèse interprétative qui avait été émise dès le premier vers, quant à la fin tragique du protagoniste. En effet, le substantif « *balas* » (v. 1) trouve son écho en paronomase dans « **-bales** » du terme « *arrabales* » (v. 12) et parallèlement l'adjectif « *última* » (v. 1) se fait entendre à nouveau dans le vers 12 (« *últimos* »). Il n'est d'ailleurs pas inutile de souligner l'importance sémantique que revêt le réseau sonore en « **-ba** » tissé au fil du poème : ce dernier est révélateur de la violence perfide, apocalyptique, qui se déclenche contre Laprida : « *Zumban* » (v. 1), « *balas* » (v. 1), « *batalla* » (v. 3), « *bárbaros* » (v. 5), « *arrabales* », « *tumbado* » (v. 15), « *llevaba* » (v. 28), « *faltaba* » (v. 34), « se **va** a cerrar » (v. 38).

Le présent de l'indicatif du verbe « Huir » du vers 12 (« *huyo hacia el Sur por arrabales últimos* ») n'est pas ici à confondre avec un présent de narration qu'emploierait la voix poétique afin d'actualiser son discours. Plus qu'une hypotypose (qui transmet l'illusion d'une description en direct), ce verbe au présent constitue un indice verbal renforçant le fait que la voix homodiégétique de Laprida narre à l'instant même ce qu'il est en train de vivre. Autrement dit, se produit une réactualisation par la simultanéité créée entre le temps de l'énonciation et le temps de l'énoncé, entre la narration et l'histoire, c'est-à-dire une narration « *simultanée* »², comme la nomme Gérard Genette (soit un « récit au présent contemporain de l'action »). Ce type de narration accentue la vraisemblance, la dimension épique et pathétique du discours. Outre le fait d'être saisissant, ce mode narratif est original car il n'est pas le mode le plus fréquent de narration, étant donné qu'il empêche le narrateur de posséder l'omniscience. Or, c'est là que l'on peut percevoir toute l'habileté narrative de Borges, poète : il place le personnage Laprida dans un état de pensée prémonitoire qui se rapproche d'une sorte de prescience, attribut habituellement plutôt divin (la prescience divine). La possession de cette prescience vient compenser

¹ J. L. Borges, *Siete noches*, *Op. Cit.*, pp. 144-145 :

« Para todos los porteños el Sur es, de un modo secreto, el centro secreto de Buenos Aires. »

² G. Genette, *Figures III*, *Op. Cit.*, p. 229.

l'impossibilité d'omniscience, par des effets prédictifs qu'elle permet et, lors desquels, la narration semble devenir "antérieure"¹ à l'histoire, tout particulièrement dans les vers 17 (« habré de caer »), 24 (« yaceré »), 38 (« El círculo / se va a cerrar ») :

- v. 13 Como aquel capitán del Purgatorio
- v. 14 que, huyendo a pie y ensangrentando el llano,
- v. 15 fue cegado y tumbado por la muerte
- v. 16 donde un oscuro río pierde el nombre,
- v. 17 así habré de caer. Hoy es el término.

Une allusion érudite au chef-d'œuvre de Dante est ci-dessus perceptible : « Purgatorio » renvoie à la seconde partie de *La Divine Comédie*². Le personnage Laprida s'identifie à un capitaine qui connut un sort tragique. Il garde secret le nom, de façon spéculaire au fleuve mentionné qui, en perdant son nom, devient lui aussi anonyme. Il s'agit en réalité du gibelin Buconte qui trouva la mort lors de la défaite de Campaldino, le 11 juin 1289, narrée dans les vers 85 à 129 de *Le Purgatoire. La Divine Comédie*³. Relevons, au passage, l'effet de symétrie chiasmatisée entre la date du décès du capitaine, **1289**, et celle de Laprida, stipulée dans l'épigraphe, **1829**, ce qui vient renforcer la similitude tragique de leur trajectoire vitale. Le vers 14 du poème borgésien constitue une référence intertextuelle, sous forme de citation traduite littéralement de l'italien en espagnol (le vers 99), comme le reconnaît d'ailleurs Borges, non sans un semblant de modestie, d'humour : « C'est un bon vers car il n'est pas de moi mais de Dante : "Sfuggendo a piede e insanguinando il piano" ; je l'ai traduit tel quel, sans grandes difficultés, évidemment »⁴. Tel le capitaine dantesque, terrassé par la mort (« tumbado por la muerte »), Laprida se voit mourir à l'identique, comme le souligne l'expression euphémistique de « tomber » : « así habré de caer. Hoy es el término. » (v. 17). La tournure « haber de » pose une conjecture au futur hypothétique, à visée prospective ; d'où le titre du poème « Poema conjetural ». Non seulement Laprida pressent de façon prémonitoire l'inéluctabilité de sa mort, mais il en a, à présent, la certitude, comme le suggèrent l'adverbe temporel « Hoy » et le passage dans le même vers au présent de l'indicatif, par le truchement du verbe « ser » : « es el término. ». Cette vision prophétique se trouve corroborée par l'insertion en fin de vers du

¹ *Ibid.*, p. 229 :

« [...] *antérieure* (récit prédictif, généralement au futur, mais que rien n'interdit de conduire au présent, comme le rêve de Jocabel dans *Moyse sauvé*) [...] »

² Dante, *La Divine Comédie. Le Purgatoire / Purgatorio*, présenté et traduit de l'italien par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1992, pour cette édition bilingue, 374 pages.

³ *Ibid.*, Chant V, vers 85 à 129, pp. 54-57.

⁴ J. L. Borges / Osvaldo Ferrari, *Ultimes dialogues, Op. Cit.*, p. 25.

substantif « término », qui fait écho aux épithètes de fins de vers, citées précédemment (« última », v. 1 ; « últimos », v. 12). En outre, le point de ponctuation qui clôt le vers 17 marque symboliquement le point final de la vie du protagoniste.

Laprida dépeint ensuite comment la zone des marécages devient pour lui un bourbier et donc un véritable piège :

- v. 18 La noche lateral de los pantanos
- v. 19 me acecha y me demora. Oigo los cascós
- v. 20 de mi caliente muerte que me busca
- v. 21 con jinetes, con belfos y con lanzas.

L'adjectif « lateral », qui se rapporte plutôt aux bords des marécages, crée un effet d'hypallage, ce qui accroît la sensation de piège circulaire qui se referme inexorablement sur lui. Cette impression se trouve amplifiée au fil du monologue (« El círculo / se va a cerrar. », vv. 37-38 ; « los jinetes, las crines, los caballos, / se ciernen sobre mí... », vv. 41-42). Dans le passage cité supra, l'on saisit que les deux autres éléments naturels qui n'apparaissent pas jusqu'à présent, c'est-à-dire l'eau et la terre, oeuvrent contre lui, sous forme d'eau fangeuse (« los pantanos »), et deviennent en quelque sorte un adjuvant des forces humaines adverses. Laprida se retrouve dans une position d'infériorité, de victime : il se sent comme traqué également par le reflet, le regard des eaux marécageuses (« me acecha ») où il semble s'embourber (« me demora »), ce qui évidemment le freine dans sa fuite. La perception auditive du rapprochement des ennemis rend pathétiquement manifeste l'imminence de sa mort : « Oigo los cascós / de mi caliente muerte que me busca ». L'adjectif « caliente » suggère implicitement l'élément du feu qui fait son retour, un écho à « cenizas » du vers 2, à la nuance près qu'à ce stade du monologue il s'agit d'une incandescence mais dont la flamme est sur le point de s'éteindre ; l'expression « mi caliente muerte » (v. 20) annonce l'inéluctable extinction de la flamme de vie de Laprida. Remarquons que ce dernier use ici de l'adjectif personnel « mi », à la différence de l'article défini « el » dans le syntagme « el término » du vers 17, ce qui établit une gradation allant crescendo dans le dévoilement du sort pathétique et tragique du protagoniste. Il importe de relever l'acharnement qui s'exerce sur Laprida : la persécution se fait patente par un certain nombre de répétitions, et plus précisément par les occurrences du pronom « me » qui le placent en sujet qui subit (« **me** acecha », « **me** demora », « **me** busca »), ainsi que par le redoublement multiple et violent de la syllabe « ca » à l'attaque ou à la fin des mots (« **ca**scós », « **ca**liente », « **ca**busca »). Ce phonème occlusif vélaire sourd /k/, percutant, trouve son prolongement sonore dans le vers 21, par la répétition ternaire de la préposition

« con », ce qui intensifie davantage la sensation de traque acharnée menée par ces gauchos, lanciers. C'est sur cette atmosphère oppressante et de plus en plus mortifère que se clôt ce premier bloc typographique, au vers 21.

II- PRESCIENCE DE LA MORT QUI OUVRE SUR UNE ILLUMINATION INTIME

Le début du second bloc typographique s'amorce sur un schéma syntaxique emphatique (« Yo que anhelé ») qui fait écho à celui du vers 6 (« Yo, que estudié ») :

- v. 22 Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
- v. 23 de sentencias, de libros, de dictámenes,
- v. 24 a cielo abierto yaceré entre ciénagas ;

Dans ce contexte le pronom indéfini « otro » désigne, implicitement, l'homme d'action, guerrier, que n'aspire pas du tout à être Laprida. Le parallélisme qui suit, « ser otro, ser un hombre / de sentencias, de libros, de dictámenes », apporte, par le biais d'un enjambement entre le substantif « hombre » et le complément du nom du vers suivant, une précision quant à la vocation rêvée par Laprida : être un homme érudit, de lois et de lettres. Le rythme ternaire du vers 23 (« **de** sentencias, **de** libros, **de** dictámenes »), renforcé par la triple répétition de la préposition « de », fait un pendant contrastif à celui du vers 21, également ternaire et cadencé par la triple présence de la préposition « con », ce qui accroît le contraste entre le rêve et la réalité. Le vers 24 creuse, encore plus, cet abîme entre ce qu'il est parvenu à devenir, un juriste illustre et respectable et le sort avilissant que lui réserve son destin, gésir comme un misérable (adjectif « ruïnosa », v. 28), au beau milieu de marécages : « a cielo abierto yaceré entre ciénagas ». Le passage de la tournure verbale « haber de caer » du vers 17, conjuguée au « futur périphrastique »¹ de l'indicatif (« habré de »), au verbe « yacer » directement conjugué au futur proche (« yaceré ») marque avec vigueur et intensité un effet proleptique croissant, une amplification de la certitude de la mort pressentie.

Ce don de prescience instruit, certes, Laprida sur l'imminence inexorable de sa mort, ce qui toutefois ne l'accable pas totalement dans la mesure où cette prescience lui procure la révélation cruciale de sa vie, et partant, un sentiment intime de joie (« un júbilo secreto ») :

¹ Nous empruntons cette terminologie à Michel Bénaben (*Manuel de linguistique espagnole, Op. Cit.*, p. 213).

- v. 25 pero me endiosa el pecho inexplicable
 v. 26 un júbilo secreto. Al fin me encuentro
 v. 27 con mi destino sudamericano.

Dans ce passage, se produit une illumination inattendue chez Laprida : elle s’amorce par l’adverbe adversatif « pero ». Le personnage connaît quasiment une sorte d’extase intime, ce que révèlent le verbe « endiosar », l’adjectif à valeur adverbiale « inexplicable » et le syntagme « un júbilo secreto ». C’est la locution adverbiale « Al fin » qui introduit l’explication de cette jouissance mystérieuse et fait sentir l’apaisement que ressent Laprida ; il reçoit enfin, quelques instants avant sa mort, l’illumination quant au sens caché de sa vie. A noter que le narrateur du récit « Biografía de Tadeo Isidoro Cruz » fait remarquer : « Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de *un solo momento* : el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. »¹. Dans le cas de Laprida, cette pensée d’un panthéisme temporel prend tout son sens. Ce dernier découvre que son destin sud-américain est le sort épique et tragique de sa mort en héros : le voici métamorphosé en véritable valeureux guerrier, en résistant actif contre la tyrannie des dictatures. Soulignons que les pronoms « me » des vers 25-26 et la préposition « con » (« **me** endiosa », « **me** encuentro **con** ») entrent en contraste avec la charge sémantique négative (persécutrice, oppressante) de ces derniers, véhiculée par les occurrences observées auparavant, à la fin du premier bloc, dans les vers 19 à 21. Il en va de même pour la locution « Al fin » (vers 26, puis au vers 31), qui contrebalance les mentions précédentes en fin de vers des adjectifs « última » (v. 1), « últimos » (v. 12) et le substantif « término » (v. 17). En outre, la locution « Al fin » occupe un emplacement tout à fait significatif dans le vers : elle se retrouve placée à chaque fois à l’intérieur du vers, de la même façon que la joie intime de Laprida naît de son for intérieur.

A propos de la révélation de la découverte du destin sud-américain (« Al fin me encuentro / con mi destino sudamericano »), Borges avoue, lors de son entretien avec Osvaldo Ferrari, que « [...] c’est le meilleur vers » et il explique ensuite la portée non seulement historique mais également contemporaine (la dictature de Perón) de son poème, lequel constitue une manière subtilement engagée de dénonciation de toutes les dictatures d’Amérique du Sud, passées et d’autres encore présentes :

¹ J. L. Borges, « Biografía de Tadeo Isidoro Cruz », in *El aleph*, (publicado originalmente en 1949), Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 65 (en italique dans le texte). Traduction en français : « Toute destinée, pour longue et compliquée qu’elle soit, comprend en réalité *un seul moment* : celui où l’homme sait à jamais qui il est. » (J. L. Borges, « Biographie de Tadeo Isidoro Cruz », in *L’aleph*, traduit de l’espagnol par Roger Caillois et René L.-F. Durand, Paris, Gallimard, 1967, p. 74).

J.L.B. : [...] Quand j'ai publié ce poème, il était non seulement lié à l'histoire passée, mais aussi contemporaine ; car un certain dictateur venait d'assumer le pouvoir et nous nous retrouvâmes tous avec notre destin sud-américain. Nous, qui jouions à être de Paris et qui étions, non ? de l'Amérique du Sud. Si bien qu'à l'époque, ceux qui ont lu cela l'ont senti comme actuel : « Je rencontre enfin mon destin sud-américain. ». Sud-américain, au sens le plus mélancolique, le plus tragique du terme.¹

[...]

J.L.B. : Et un destin triste, ma foi, un destin de dictateurs. Il semble que nous soyons en quelque sorte prédestinés : aucun continent n'a produit comme le nôtre des gens qui ont voulu qu'on les appelle « le Suprême d'Entre-Ríos », comme Ramírez ; « le Suprême », comme López au Paraguay ; « le Grand Citoyen », comme je ne sais qui au Venezuela ; « le Premier Travailleur », qu'il n'est pas nécessaire d'expliquer. C'est très rare, aux Etats-Unis on n'a jamais vu ça ; il y a sans doute eu quelque dictateur — Lincoln, je crois, mais il ne s'est pas paré de ces titres. « Le Restaurateur des Lois » est encore plus étrange : on ne sait pas ce que furent ces lois, et personne n'a essayé de se renseigner ; le titre suffit. Cela ressemble à ce que Huidobro appelle « le créationnisme », non ? une littérature qui n'a rien à voir avec la réalité. « Restaurateur des Lois », mais quelles lois ? quelles lois a-t-il restaurées ? Tout le monde s'en moque. Tous ont voulu avoir, semble-t-il, un *epiteto ornens*.

O.F. : *Pourtant, il semblerait que nous soyons parfois capables de mûrir : parmi les possibilités que conservait notre destin se trouve, comme vous l'avez dit tout à l'heure, ce nouvel espoir que nous vivons actuellement.*

J.L.B. : Souhaitons-le ; en tout cas, nous devons lui rester fidèles, même si cela nous demande un effort. Quel autre espoir avons-nous ? Nous croyons en la démocratie, pourquoi pas ?²

Alors que sa mort est imminente, dans la réflexion imagée et métaphysique qui fait suite, le protagoniste réalise le sens de l'issue inexorablement fatale du labyrinthe existentiel complexe qu'il a tissé sa vie durant (« A esta ruinosa tarde ») :

- v. 28 A esta ruinosa tarde me llevaba
- v. 29 el laberinto múltiple de pasos
- v. 30 que mis días tejieron desde un día
- v. 31 de la niñez. Al fin he descubierto
- v. 32 la recóndita clave de mis años,
- v. 33 la suerte de Francisco de Laprida,
- v. 34 la letra que faltaba, la perfecta
- v. 35 forma que supo Dios desde el principio.

Comme l'anaphore de l'article défini « la » le suggère, avec un effet d'insistance, Laprida devient le détenteur visionnaire de la clef de l'énigme de sa vie (« la recóndita clave de mis años »), de la clef tragique pour sortir du labyrinthe (« la suerte de Francisco de Laprida »). Laprida a enfin accès à la parfaite connaissance démiurgique de la lettre qui lui manquait, (« la letra que faltaba »), qui le rattache absolument au mythe du Golem et à la prescience infaillible de Dieu, comme le corrobore la fin de la phrase : « la perfecta / forma que supo Dios desde el principio ». A cet égard, l'on peut relever que le mot « Dios » était contenu

¹ J. L. Borges / Osvaldo Ferrari, *Ultimes dialogues*, *Op. Cit.*, pp. 25-26.

² *Ibid.*, pp. 28-29.

dans le verbe conjugué « me endiosa » (v. 25), comme si la prescience humaine de Laprida et celle de Dieu fusionnaient à l'unisson.

Par ailleurs, dans l'extrait précité, le recours aux temps du Passé (« me llevara », « he descubierto ») est des plus suggestif qui montre que le personnage entre dans une méditation plus posée voire plus distanciée, d'autant que se produit un passage de l'adjectif personnel « mis » (« mis años », v. 32) à la mention de son propre nom (« la suerte de Francisco de Laprida ») plutôt que le choix à nouveau de l'adjectif (≠ « mi suerte »).

Laprida revient ensuite au temps du présent de l'indicatif (« alcanzo », v. 36) pour confirmer, sur un mode métaphorique énigmatique (« el espejo de esta noche », v. 36), son aboutissement à la connaissance secrète (« insospechado ») de son vrai Moi, de son « rostro eterno », souligne-t-il, de son visage « archétypal » dirait Platon. Cette image du miroir obscur peut sous-tendre l'eau fangeuse des marécages où se retrouve empêtré Laprida et qui lui reflète son visage posthume, son Moi profond, essentiel :

- v. 36 En el espejo de esta noche alcanzo
- v. 37 mi insospechado rostro eterno. El círculo
- v. 38 se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.

A la fin de ce second bloc, de façon spéculaire, le protagoniste annonce, par le biais d'une nouvelle tournure au futur périphrastique (« se va a ») que le piège circulaire (« el círculo », mis en relief en contre-rejet au vers 37) va se refermer sur lui, c'est-à-dire que l'on peut supposer que ses ennemis sont sur le point de l'encercler complètement autour des marécages, ce qui se vérifiera, dans le troisième et ultime bloc discursif.

Dans la dernière phrase du second bloc (« Yo aguardo que así sea »), la voix du « yo » mis en emphase laisse entendre l'acceptation de son imminente mort héroïque, celle d'un homme d'action, d'un résistant, même s'il ne l'avait jamais imaginée (« insospechado ») et, finalement même, le souhait que cette pensée intuitive soit prémonitoire, se réalise (« que así sea »).

III- PRESCIENCE QUI TROUVE SA RÉALISATION FATIDIQUE

La concision du dernier bloc typographique du monologue de Laprida attire de prime abord l'attention. Un amenuisement métrique était déjà manifeste entre le premier (21 vers) et le second bloc (17 vers).

Or, dans le dernier bloc, la réduction devient nettement plus forte, brutale, puisque ne demeurent que six vers, comme nous pouvons l'observer dans ce tableau de l'étude de la structure métrique et rythmique du poème :

ORGANISATION MÉTRICO-RYTHMIQUE					
V1 (S)	1/4/8/10	V22 (S)	1/4/6/10	V39 (E)	1/6/10
V2 (H)	2/6/10	V23 (M)	3/6/10	V40 (M)	3/6/10
V3 (M)	3/6/10	V24 (S)	(2)/4/8/10	V41 (M)	3/6/10
V4 (H)	2/6/10	V25 (S)	1/4/6/10	V42 (S)	(2)/4/8/10
V5 (S)	1/4/8/10	V26 (H)	2/6/10	V43 (S)	(2)/4/8/10
V6 (S)	1/4/6/10	V27 (S)	4/(6)/10	V44 (H)	2/6/10
V7 (M)	1/3/6/10	V28 (S)	4/6/10		
V8 (E)	1/6/10	V29 (S)	4/6/10		
V9 (M)	3/6/10	V30 (M)	3/6/(8)/10		
V10 (H)	2/6/(8)/10	V31 (S)	4/6/10		
V11 (S)	4/8/10	V32 (M)	3/6/10		
V12 (S)	1/4/8/10	V33 (H)	2/6/10		
V13 (M)	(1)/3/6/10	V34 (H)	2/6/10		
V14 (S)	2/4/8/10	V35 (S)	1/4/6/(7)/10		
V15 (M)	3/6/10	V36 (S)	4/8/10		
V16 (S)	1/4/6/8/10	V37 (S)	4/6/8/10		
V17 (M)	(2)/3/6/10	V38 (S)	4/6/10		
V18 (H)	2/6/10				
V19 (H)	2/6/10				
V20 (S)	4/6/10				
V21 (M)	3/6/10				

Ces trois blocs typographiques quantitativement décroissants, cette extinction progressive métrique, préfigurent la décadence et la disparition finale de Laprida.

La découverte du discours final de Laprida vient confirmer cette interprétation de l'amenuisement des vers comme un signe avant-coureur de sa mort. En effet, dans la phrase des vers 39 et 40, « Pisan mis pies la sombra de las lanzas / que me buscan », se fait palpable l'immédiateté de l'assaut des ennemis, puisque Laprida piétine à présent l'ombre de leurs lances. Le sifflement multiple du phonème fricatif palatal /s/ dans cette phrase des vers 39 et 40, qui n'est pas sans rappeler l'effet de sifflement inquiétant que nous avons perçu dans le premier vers du poème (« **Z**umban las balas »), est un signe des plus inquiétant. Mais, à ce stade de l'action, le phonème /s/ se fait plus intensément entendre, et

cette saturation allitérative, renforcée par le redoublement de la sonorité « pi », accroît la dimension dramatique d'inexorable accablement :

v. 39 Pisan mis pies la sombra de las lanzas
v. 40 que me buscan. [...]

Dans le vers 39 est patente la métonymie de l'instrument de la lance (« las lanzas ») qui fait ressortir la déshumanisation de ces gauchos agissant tels de véritables bourreaux. A cet égard, dans la suite du vers 40, la référence à « Las befas » — où d'ailleurs le phonème sifflant /s/ demeure perceptible — fait entendre le persiflage perfide et mortifère des ennemis qui assassinent Laprida, d'abord de façon sonore et symbolique (« las befas de mi muerte »).

Advient derechef (parallèlement au vers 21) un rythme ternaire qui marque, dans ce vers 41, l'avènement des ennemis et qui souligne leur large supériorité numérique : « los jinetas, las crines, los caballos ». Comme des indices l'avaient laissé présumer, le verbe « cernerse sobre » suggère que ces hommes de main, tels des vautours en vol, fondent sur Laprida tout en l'encerclant : « se ciernen sobre mí... ». Le recours aux points de suspension crée une pause dans le discours de Laprida, qui laisse présager le pire, et produit un effet elliptique. Cet effet augmente, pathétiquement, la tension dramatique. L'ellipse temporelle amorcée se trouve corroborée par la répétition de l'adverbe « Ya » qui produit une sensation d'accélération de l'action criminelle, barbare, des gauchos :

v. 42 se ciernen sobre mí... Ya el primer golpe,
v. 43 ya el duro hierro que me raja el pecho,
v. 44 el íntimo cuchillo en la garganta.

Dans les dernières paroles de Laprida, la juxtaposition laconique de trois membres phrastiques, avec l'ellipse du verbe principal (« Ya el primer golpe, / ya el duro hierro que me raja el pecho, / el íntimo cuchillo en la garganta »), renforce l'effet d'ellipse temporelle et nous fait sentir le manque de temps, l'incapacité, de Laprida, à formuler à présent une phrase complète. Dans le vers 43, l'on perçoit que le premier coup qui le frappe est une violente estocade, comme le rend patent l'amplification sonore du phonème vibrant simple /r/ (« duro ») puis multiple (« hierro », « raja »). En outre, la dureté du phonème occlusif vélaire sonore /g/ de « golpe » (v. 42) se reporte plus intensément en écho, par deux occurrences phonématiques, dans le substantif final de « garganta ».

Le monologue extrêmement poignant de Laprida s'achève sur le vers 44 (« el íntimo cuchillo en la garganta »), à l'instant même de sa mise à mort, ce qui constitue une

originalité narrative et rend on ne peut plus manifeste la simultanéité pathétique entre le temps de l'énonciation et le temps de l'énoncé, qui s'était instaurée dès le début du monologue. A ce propos, Borges a souligné l'originalité de son monologue, eu égard à ceux de Robert Browning, ce qui ne l'empêche pas pour autant de porter un regard critique quant à la vraisemblance du flux de pensée, des propos tenus par Laprida, à son avis, trop bien construits, trop érudits, et à son choix de le placer dans un état, presque supra humain, de prescience :

J.L.B. : Bon, j'avais lu les monologues dramatiques de Browning et j'ai pensé : je vais essayer de faire la même chose. Mais il y a ici un élément... qui n'apparaît pas chez Browning et qui est que le poème correspond à la conscience de Laprida puisqu'il prend fin avec elle. En d'autres termes, le poème s'achève parce que celui qui le pense ou qui le sent meurt ; « et l'intime couteau s'enfonçant dans ma gorge » est le dernier moment de sa conscience et le dernier vers. Cela, me semble-t-il, donne de la force au texte, non ?

O.F. : *Sans aucun doute.*

J.L.B. : Encore que, bien entendu, ce soit totalement invraisemblable car les derniers moments de Laprida, poursuivi par ceux qui allaient le tuer, ont dû être moins rationnels ; plus fragmentaires, plus imprévus. Il aura eu des perceptions visuelles, des perceptions auditives ; il se sera demandé s'ils allaient le rejoindre ou pas. Mais ces éléments auraient-ils eu quelque utilité pour un poème ? Mieux vaut supposer qu'il peut tout voir avec la relative sérénité qui correspond à la poésie, et à travers des phrases plus ou moins bien construites. S'il s'était agi d'un poème réaliste, de ce que Joyce appelle un monologue intérieur, il aurait beaucoup perdu ; il est préférable qu'il soit faux, c'est-à-dire littéraire.¹

Dans les deux derniers vers de la description de la chute finale, il est à relever que le substantif « pecho » et l'adjectif « íntimo » sont une reprise hautement significative du terme « pecho » du vers 25 et de l'adjectif « secreto » (v. 26). Dans ses deux derniers souffles de vie, Laprida nous livre, certes, le vécu en direct et final de l'atrocité de son cruel achèvement, mais également rappelle subtilement qu'il s'agit là de la réalisation intime, dont il avait eu l'intuition prémonitoire, de son destin sud-américain.

En conclusion, il nous est loisible d'affirmer que rarement la poésie borgésienne a atteint dans sa dimension dramatique et tragique un tel degré d'héroïsme pathétique. Le mode narratif choisi d'une simultanéité entre la narration et l'histoire, relatées en outre par le protagoniste lui-même, accroît indéniablement la charge émotionnelle saisissante qui se dégage de ce monologue. Laprida se retrouve doté d'un état de prescience qui vient compenser la déficience habituelle d'omniscience du narrateur dans ce type simultané de narration. C'est là une des marques du génie poétique de Borges et l'on comprend mieux à

¹ J. L. Borges / Osvaldo Ferrari, *Ultimes dialogues*, *Op. Cit.*, p. 27.

présent pourquoi le « Poema conjetural » constitue l'un des poèmes préférés de l'auteur. Au fil de son monologue, la perte inexorable de Laprida devient d'autant plus pathétique que précisément le protagoniste ne s'apitoie pas sur son sort, ou pour mieux dire sur cette ironie du sort sud-américain. Le choix de la fuite — mouvement inverse au colonel Francisco Borges qui s'élance héroïquement au-devant de la mort, face à ses ennemis — n'ôte en rien à Laprida son héroïsme et l'extrême courage dont il fait preuve admirablement jusqu'au bout.

Enfin, au-delà de la dimension historique manifeste et, ici en outre personnelle (le cas de l'ancêtre juriste de Borges), ce poème constitue un engagement des plus subtil et subversif du poète argentin contre toutes formes de dictatures qui s'emploient à anéantir ou à freiner l'émergence de la Démocratie et une dénonciation des exactions horribles de tyrannies meurtrières, d'actes barbares. Ce monologue revêt, par ailleurs, une portée métaphysique et universelle : il symbolise le destin labyrinthique de tout homme. Il invite à s'interroger sur le déterminisme, auquel semble obéir le destin : tel le protagoniste qui a parcouru un dédale labyrinthique (« el laberinto múltiple de pasos », v. 29), tout un chacun est en effet conduit à effectuer, sa vie durant, un certain nombre limité de pas, peut-être fixé d'avance, sans en avoir forcément conscience (thème central du poème « Límites »), jusqu'à ce que se produise, au final, l'accomplissement de conjectures pressenties (« conjetural »), ce qui donne lieu à la Révélation du sens secret de notre vie.

• Des visions sur l'au-delà :

Dans la *Antología poética 1923-1977*, le sonnet intitulé « Juan Crisóstomo Lafinur (1797-1824) » attire, de même, notre attention dans le sens où la voix poétique, implicitement Borges, dépeint une vision imaginaire de l'au-delà, et plus précisément, voit l'un de ses ancêtres littéraires défunts, Juan Crisóstomo Lafinur, le grand-oncle de son père Jorge, en conversation avec ce dernier :

Juan Crisóstomo Lafinur
(1797-1824)

Juan Crisóstomo Lafinur
(1797-1824)

v. 1 El volumen de Locke, los anaqueles,

Le patio, lisses dalles en damier,

	la luz del patio ajedrezado y terso, y la mano trazando, lenta, el verso : <i>La pálida azucena a los laureles.</i>	Et sa lumière et Locke et son volume Sur un rayon et votre lente plume Traçant ces mots, <i>le lis pâle aux lauriers.</i>
v. 5	Cuando en la tarde evoco la azarosa procesión de mis sombras, veo espadas públicas y batallas desgarradas ; con usted, Lafinur, es otra cosa. Lo veo discutiendo largamente	Parfois mes vieilles ombres me proposent Leur histoire : des sabres célébrés Paraissent et des combats déchirés ; Avec vous, Lafinur, c'est autre chose. Je vous vois qui longuement discutez
v. 10	con mi padre sobre filosofía, y conjurando esa falaz teoría de unas eternas formas en la mente. Lo veo corrigiendo este bosquejo del otro lado del incierto espejo. ¹	Avec mon père de philosophie, Ou conjurant la fausse théorie De ces formes douées d'éternité. À travers le miroir diffus et gauche Je vous devine affinant cette ébauche.

Sans vouloir opérer une analyse en profondeur de ce poème, ce qui nous importe ici est de relever le recours à l'hypotypose, par le truchement récurrent du verbe de perception « ver » conjugué au présent de l'indicatif, qui accentue la vraisemblance de la vision imaginaire et transmet la sensation que la scène décrite se produit sous les yeux de la voix poétique : « veo espadas / públicas y batallas desgarradas » (v. 6), « Lo veo discutiendo » (v. 9), « Lo veo corrigiendo » (v. 13).

Lors de la convocation d'images visuelles des ombres de ses ancêtres (« Cuando en la tarde evoco la azarosa / procesión de mis sombras »), se fait jour le contraste entre les actes militaires des ancêtres guerriers et la production littéraire de Lafinur, homme de lettres. Ce contraste est ponctué, à la fin du vers 7, par la présence d'un point virgule qui instaure une cassure ou, du moins, une forte pause ; il devient plus clairement perceptible dans la formule « es otra cosa » du vers 8. La divergence de la structure syntaxique de l'hypotypose entre le vers 6 et les vers 9, 11, 13 prolonge cette mise en contraste entre les Armes et les Lettres :

v. 6	« veo » + compléments d'objets directs (« espadas / públicas », « batallas desgarradas »)
vv. 9, 11 et 13	« veo » + verbes au gérondif (« discutiendo », « conjurando », « corrigiendo »)

Quant à Lafinur, l'on peut constater que, par le biais de cet usage du gérondif, la voix poétique met l'accent sur ses activités en cours de déroulement. A ce propos, le premier quatrain focalisait d'emblée notre attention sur la création poétique, sur le vif, d'une personne lettrée inconnue :

¹ J. L. Borges, « Juan Crisóstomo Lafinur (1797-1824) », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 135.

- v. 1 El volumen de Locke, los anaqueles,
- v. 2 la luz del patio ajedrezado y terso,
- v. 3 y la mano trazando, lenta, el verso :
- v. 4 *La pálida azucena a los laureles.*

Le titre du poème induisait à penser qu'il pouvait s'agir de Lafinur, « l'un des premiers poètes argentins »¹, ce que corrobore l'adresse directe de la voix borgésienne, sur le mode de l'apostrophe, dans le vers 8 (« con usted, Lafinur [...] »).

L'usage du gérondif de l'hypotypose permet la poursuite du début de cette description de l'activité de Lafinur, saisie sur le vif : la conversation philosophique de Lafinur avec le père de Borges, lui aussi défunt, est rendue manifeste à l'instant même où elle se déroule. La voix poétique borgésienne voit son ancêtre apporter un éclairage primordial (préfiguré par l'allusion à « la luz del patio ajedrezado y terso », v. 2), porteur de la Vérité absolue, quant à la théorie — implicitement platonicienne — fallacieuse d'archétypes éternels : « y conjurando esa falaz teoría / de unas eternas formas en la mente. ». C'est pourquoi, l'on saisit que le passage dans l'au-delà a permis à Lafinur d'atteindre la Vérité et, à présent, d'effectuer depuis ce lieu (« del otro lado »), énigmatique mais spéculaire au monde réel (« incierto espejo »), un travail de correction des connaissances erronées qui font autorité dans le monde des humains :

- v. 13 Lo veo corrigiendo este bosquejo
- v. 14 del otro lado del incierto espejo.

• La cécité : des révélations par la non vision ?

Dans son essai sur la cécité, Borges dédramatise son affection en indiquant que ce n'est pas subitement, mais depuis sa naissance et progressivement qu'il a perdu la vue, 1955, marquant l'aboutissement cruel de son absolue cécité. Il représente la sixième génération de sa famille à en être atteint. Il assimile métaphoriquement cette lente dégénérescence atavique de la vue à un « lent crépuscule » :

Mi caso no es especialmente dramático. Es dramático el caso de aquellos que pierden bruscamente la vista : se trata de una fulminación, de un eclipse ; pero en el caso mío, ese lento

¹ J. L. Borges, *Œuvres complètes*, Tome II, *Op. Cit.*, p. 1307.

crepúsculo empezó (esa lenta pérdida de la vista) cuando empecé a ver. Se ha extendido desde 1899 sin momentos dramáticos, un lento crepúsculo que duró más de medio siglo.

Para los propósitos de esta conferencia debo buscar un momento patético. Digamos, aquel en que supe que ya había perdido mi vista, mi vista de lector y de escritor. Por qué no fijar la fecha, tan digna de recordación, de 1955.¹

Dans cet essai, Borges explique que sa déficience visuelle lui fait perdre la perception du monde visible et l'installe dans un monde particulier de couleurs, ce qui le conduit, de par son expérience personnelle, à apporter La Vérité, quant à la fausse idée reçue du voile de couleur noire des aveugles. Le noir est précisément l'une des couleurs — avec le rouge — qui leur font défaut :

Quiero pasar a un hecho que suele ignorarse y que no sé si es de aplicación general. La gente se imagina al ciego encerrado en un mundo negro. Hay un verso de Shakespeare que justificaría esa opinión : *Looking on darkness which the blind do see* ; « mirando la oscuridad que ven los ciegos ». Si entendemos negrura por oscuridad, el verso de Shakespeare es falso.

Uno de los colores que los ciegos (o en todo caso este ciego) extrañan es el negro ; otro, el rojo. « Le rouge et le noir » son los colores que nos faltan. A mí, que tenía la costumbre de dormir en plena oscuridad, me molestó durante mucho tiempo tener que dormir en este mundo de neblina, de neblina verdosa o azulada y vagamente luminosa que es el mundo del ciego. Hubiera querido reclinarme en la oscuridad, apoyarme en la oscuridad. Al rojo lo veo como un vago marrón. El mundo del ciego no es la noche que la gente supone. [...]

El ciego vive en un mundo bastante incómodo, un mundo indefinido, del cual emerge algún color : para mí, todavía el amarillo, todavía el azul (salvo que el azul puede ser verde), todavía el verde (salvo que el verde puede ser azul). El blanco ha desaparecido o se confunde con el gris. En cuanto al rojo, ha desaparecido del todo [...]²

En la date-clef de 1955, Borges se retrouve promu à la direction de la Bibliothèque Nationale de Buenos Aires, récompense d'ordre essentiellement politique pour son engagement contre le dictateur de l'époque (Perón). Ce parti ouvertement pris en faveur du mouvement démocratique, et qui plus est, son soutien en faveur des forces des Alliés, lui avaient valu nombre de vexations, d'humiliations. C'est pourquoi, l'on peut sentir une certaine fierté et son immense joie de se voir attribuer, juste après la chute de Perón, cette charge honorifique hautement symbolique à ses yeux :

He recibido en mi vida muchos inmerecidos honores, pero hay uno que me alegró más que ningún otro : la dirección de la Biblioteca Nacional. Por razones menos literarias que políticas, fui designado por el gobierno de la Revolución Libertadora.³

Il importe de souligner la révélation que reçut Borges plongé dans la cécité totale à partir de 1955, laquelle est à l'origine de la création lyrique du « Poema de los dones », déjà évoqué au cours de notre réflexion. Borges prend soudainement conscience de l'ironie

¹ J. L. Borges, « La ceguera », in *Siete noches, Op. Cit.*, p. 141.

² *Ibid.*, pp. 140-141.

³ *Ibid.*, p. 142.

du sort — qu’il attribue à la volonté de Dieu — de l’octroi de deux dons antagoniques (la cécité qui lui interdit la lecture et paradoxalement les connaissances livresques qu’offre la Bibliothèque). Il s’était toujours imaginé le Paradis sous la forme d’une bibliothèque, en ce sens que ce lieu représente pour lui un espace ouvert à toutes les expériences possibles autant heureuses que sans doute aussi malheureuses, comme il le souligne, particulièrement, dans cet extrait de conférence :

QUESTION : [...] l’image de la bibliothèque revient assez souvent dans vos nouvelles et dans vos poèmes. Pourriez-vous expliquer ce qu’une « bibliothèque » peut signifier pour vous ?

BORGES : Je crois que les bibliothèques sont un foisonnement d’expériences possibles, entre lesquelles on peut choisir. Dans une bibliothèque, on peut choisir, on peut trouver des expériences personnelles, mais il faut faire soi-même ses choix, au lieu de se les laisser dicter. La bibliothèque offre des milliers de possibilités, de merveilleuses expériences, plusieurs formes de bonheur, ou de malheur peut-être. Il y a un million de possibilités.¹

Cet état de cécité lui dévoile un “mundus inversus”, une vision erronée qu’il se faisait du Paradis-Bibliothèque, qui le conduit à une désillusion, à un désenchantement : « [...] yo, que me figuraba el Paraíso / bajo la especie de una biblioteca. »². A ce propos, dans l’essai consacré au thème de la cécité, le passage suivant se doit d’être soigneusement considéré :

Poco a poco fui comprendiendo la extraña ironía de los hechos. Yo siempre me había imaginado el Paraíso bajo la especie de una biblioteca. Otras personas piensan en un jardín, otras pueden pensar en un palacio. Ahí estaba yo. Era, de algún modo, el centro de novecientos mil volúmenes en diversos idiomas. Comprobé que apenas podía descifrar las carátulas y los lomos. Entonces escribí el « Poema de los dones », que empieza : « Nadie rebaje a lágrima o reproche / esta declaración de la maestría / de Dios que con magnífica ironía / me dio a la vez los libros y la noche. » Esos dos dones que se contradicen : los muchos libros y la noche, la incapacidad de leerlos.³

Borges a découvert un fait curieux, peut-être une malédiction (« el anatema », v. 36, in « Poema de los dones ») : ses prédécesseurs au poste de la direction de la Bibliothèque, Paul Groussac et José Mármol, furent eux aussi atteints de cécité. Poète aveugle, Borges transmue cette étrange coïncidence en matière poétique. Il en vient à imaginer que Groussac pourrait bien être l’auteur du « Poema de los dones » : « ¿Cuál de los dos escribe este poema / de un yo plural y de una sola sombra ? »⁴, « Groussac o Borges [...] »⁵. Par cette identification à Groussac, Borges rend, de toute évidence, hommage à cet écrivain

¹ J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, *Op. Cit.*, p. 47.

² J. L. Borges, « Poema de los dones », vers 23 et 24, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 20.

³ J. L. Borges, « La ceguera », in *Siete noches*, *Op. Cit.*, p. 143.

⁴ J. L. Borges, « Poema de los dones », vers 33 et 34, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 20.

⁵ *Ibid.*, vers 37, p. 20.

d'origine française dont il appréciait hautement l'œuvre littéraire. Ainsi le commentaire de Borges à son sujet est-il des plus appréciables :

Imaginé autor del poema a Groussac, porque Groussac fue también director de la Biblioteca y también ciego. Groussac fue más valiente que yo ; guardó silencio. Pero pensé que, sin duda, había instantes en que nuestras vidas coincidían, ya que los dos habíamos llegado a la ceguera y los dos amábamos los libros. Él había honrado a la literatura con libros muy superiores a los míos. Pero, en fin, los dos éramos hombres de letras y recorriamos la Biblioteca de libros vedados. Casi podríamos decir, para nuestros ojos oscuros, de libros en blanco, de libros sin letras. Escribí sobre la ironía de Dios y al fin me pregunté cuál de los dos había escrito ese poema de un yo plural y de una sola sombra.

Ignoraba entonces que hubo otro director de la Biblioteca, José Mármol, que también fue ciego. Aquí aparece el número tres, que cierra las cosas. Dos es mera coincidencia ; tres, una confirmación. Una confirmación de orden ternario, una confirmación divina o teológica.¹

Aux yeux éteints de Borges, l'image de Buenos Aires d'autrefois — certes, désuète mais indéniablement authentique, représentative de jadis, d'une époque révolue —, demeura la vision sentimentale et chère à son cœur, en dépit de sa connaissance des transformations et de l'évolution des mœurs que connut la ville, comme il le reconnaît dans son essai sur la cécité :

Si yo pienso en Buenos Aires, pienso en el Buenos Aires que conocí cuando era chico : de casas bajas, de patios, de zaguanes, de aljibes con una tortuga, de ventanas de reja, y ese Buenos Aires antes era todo Buenos Aires. Ahora sólo se conserva en el barrio Sur de modo que sentí que volvía al barrio de mis mayores.²

En outre, comme Borges le confesse dans son essai, cet état de déficience visuelle a été pour lui, d'une certaine façon, une aubaine, un « don », va-t-il même jusqu'à affirmer :

No permití que la ceguera me acobardara. [...] La ceguera no ha sido para mí una desdicha total, no se la debe ver de un modo patético. Debe verse como un modo de vida : es uno de los estilos de vida de los hombres. [...] La ceguera es un don.³

A ce propos, à plusieurs reprises, il récapitule les principaux avantages que lui a procurés sa cécité :

Ser ciego tiene sus ventajas. Yo le debo a la sombra algunos dones : le debo el anglosajón, mi escaso conocimiento del islandés, el goce de tantas líneas, de tantos versos, de tantos poemas, y de haber escrito otro libro, titulado con cierta falsedad, con cierta jactancia, *Elogio de la sombra*.

[...]

Ya he fatigado a ustedes con los dones que me dio [la ceguera] : me dio el anglosajón, me dio parcialmente el escandinavo, me dio el conocimiento de una literatura medieval que yo habría ignorado, me dio el haber escrito varios libros, buenos o malos, pero que justifican el momento en que se escribieron.⁴

¹ J. L. Borges, « La ceguera », in *Siete noches*, *Op. Cit.*, pp. 143-144.

² *Ibid.*, p. 145.

³ *Ibid.*, pp. 148, 149 et 157.

⁴ *Ibid.*, pp. 149 et 157.

Dans ce dernier passage, la répétition du verbe « dar » met en relief, avec force, les grâces que la cécité a accordées à Borges, qui l'ont fait parvenir à un enrichissement linguistique, culturel, créatif, et lui ont permis de continuer à partager sa passion pour les langues et la littérature avec ses élèves, et somme toute, l'ont poussé à poursuivre son épanouissement.

Borges insiste assurément sur l'idée que la cécité l'a, de toute évidence, privé de la perception de notre monde phénoménal (« [...] he perdido el querido mundo de las apariencias [...] »), mais qu'elle l'a entraîné, de façon salutaire, à la découverte du monde inconnu de ses ancêtres, et tout particulièrement de leur langue. De là l'engouement naissant de Borges pour le vieil anglais qu'il décida alors d'explorer, de déchiffrer, avec une poignée d'élèves :

Pensé : he perdido el mundo visible pero ahora voy a recuperar otro, el mundo de mis lejanos mayores, aquellas tribus, aquellos hombres que atravesaron a remo los tempestuosos mares del Norte y que desde Dinamarca, desde Alemania y desde los Países Bajos conquistaron a Inglaterra ; que se llama Inglaterra por ellos, ya que *Engaland*, « tierra de los anglos », antes se llamaba « tierra de los britanos », que eran celtas.¹

[...]

Así empezó el estudio del anglosajón, al que me llevó la ceguera. Y ahora tengo la memoria llena de versos elegíacos, épicos, anglosajones.

Había reemplazado el mundo visible por el mundo auditivo del idioma anglosajón. [...]²

De son expérience personnelle de la cécité, Borges est parvenu à en tirer de véritables atouts, à transformer cet apparent handicap en un outil de création (« un instrumento »). Vers la fin de son essai, c'est une sorte de précepte général qu'il est en mesure d'énoncer : mettre à profit toutes adversités, car ces dernières recèlent un sens caché, une finalité certaine (« todas las cosas le han sido dadas para un fin ») ; plus précisément, à tout artiste il incombe de transmuier ses événements, ses états douloureux liés aux limitations de la condition humaine, en matières à création, en thèmes perdurables, immortels (« cosas eternas o que aspiren a serlo ») :

[...] Para la tarea del artista, la ceguera no es del todo una desdicha : puede ser un instrumento. Fray Luis de León dedicó una de sus odas más bellas a Francisco Salinas, músico ciego.

Un escritor, o todo hombre, debe pensar que cuanto le ocurre es un instrumento ; **todas las cosas le han sido dadas para un fin** y esto tiene que ser más fuerte en el caso de un artista. Todo lo que le pasa, incluso las humillaciones, los bochornos, las desventuras, todo eso le ha sido dado como arcilla, como material para su arte ; tiene que aprovecharlo. Por eso yo hablé en un poema del antiguo alimento de los héroes : la humillación, la desdicha, la discordia. Esas cosas nos fueron dadas para que las transmutemos, para que hagamos de la miserable circunstancia de nuestra vida, **cosas eternas o que aspiren a serlo.**

Si el ciego piensa así, está salvado. [...]³

¹ *Ibid.*, pp. 146-147 (en italique dans le texte).

² *Ibid.*, p. 148.

³ *Ibid.*, p. 157. (C'est nous qui surlignons.)

De cette attitude transcendante face à la cécité, découle selon lui le salut de la personne aveugle. Dans le passage précité, Borges fait implicitement allusion au poème « Mateo, XXV, 30 » dont le titre se réfère à l'une des paraboles de l'apôtre Matthieu, ici, la « Parabole des serviteurs et des récompenses »¹. Au regard de ce poème, l'on peut saisir qu'il s'agirait, pour tout artiste, de se donner la capacité de mettre à profit un tel état de déficience pour restituer tout ce que la vie a pu lui apporter, y compris sa lie immonde et infecte (métaphoriquement « el alimento ») :

v. 21	todo eso te fue dado, y también	Tout cela t'a été donné, et aussi
v. 22	el antiguo alimento de los héroes :	L'antique nourriture des héros :
v. 23	la falsía, la derrota, la humillación. ²	La fausseté, la défaite, l'humiliation.

Borges va même plus loin dans sa réflexion, lorsqu'il affirme que le malheur constitue, à son sens, et plus encore dans le cas du poète, une condition nécessaire à la création :

BORGES : [...] l'âme humaine a besoin du malheur, [...] le malheur est en réalité une bénédiction déguisée, surtout quand on est poète. Alors il faut être malheureux, parce qu'autrement on ne peut pas écrire. Il faut commencer par le malheur. C'est sans doute un outil pour le poète.³

Ce qu'il réitère en un autre lieu : « [...] le malheur est un don puisque du malheur est sortie la tragédie, est sortie peut-être... quasi toute la poésie. Je ne sais si la félicité est utile en ce sens. La félicité est une fin en soi, au contraire, du malheur. »⁴.

Le cas de Borges, aveugle, s'inscrit incontestablement dans la lignée d'illustres écrivains qui furent atteints de cécité et qui ont pu outrepasser semblable adversité. Quant à son cas personnel, Borges semble observer une attitude relevant de la bienséance ; réserve, humilité sont tout à fait appropriées : « Aunque, desde luego, parece absurdo poner mi nombre junto a los nombres que he tenido ocasión de recordar »⁵. Il évoque avec égards et déférence les noms de Homère, Milton, Prescott, Groussac et cite, en outre, d'autres écrivains : « Análogamente, la impotencia de Boileau, de Swift, de Kant, de Ruskin y de George Moore fue un melancólico instrumento para la buena ejecución de su obra [...] »⁶. Ou encore : « Valmiki, en Inde, l'auteur légendaire du *Ramayana* »⁷, comme le fait remarquer avec acuité Marguerite Yourcenar lors de sa dernière conférence prononcée à l'Université de Harvard.

¹ *La Bible, Op. Cit.*, p. 638.

² J. L. Borges, « Mateo, XXV, 30 », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 55.

³ J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges, Op. Cit.*, p. 19.

⁴ J. L. Borges / O. Ferrari, *Retrouvailles. Dialogues inédits, Op. Cit.*, p. 23.

⁵ J. L. Borges, « La ceguera », in *Siete noches, Op. Cit.*, p. 156.

⁶ *Ibid.*, p. 155.

⁷ M. Yourcenar, conférence « Borges ou le voyant » (14 Octobre 1987), in *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989, p. 235.

Tel fut le cas de Borges qui usa de la cécité comme d'un tremplin destiné à recréer les conditions de la création poétique, ainsi que le laisse entendre le second quatrain du poème « A un poeta menor de 1899 », où le moi de Borges, l'homme, s'adresse à sa figure d'écrivain qu'il s'est forgée :

v. 5 ; Con qué pasión, al declinar el día,	Dans la lueur qui se soumet et qui s'échange,
v. 6 trabajarías el extraño verso	De quel amour tu dus polir l'étrange vers
v.7 que, hasta la dispersión del universo,	Qui, jusqu'à la dispersion de l'univers,
v. 8 la hora de extraño azul confirmaría ! ¹	Saurait seul confirmer l'heure d'azur étrange !

Le déclin de la luminosité du jour « al declinar el día », c'est-à-dire l'image du crépuscule du jour déjà évoquée, renvoie métaphoriquement au déclin de la lumière des yeux de Borges, à cette image du « lent crépuscule ». Cet état de progressive dégénérescence visuelle l'a conduit à redécouvrir, avec joie (« ; Con qué pasión [...] »), une passion de jeunesse : l'écriture de poèmes (« trabajarías el extraño verso »). Loin de l'entraver dans sa production poétique, la réduction de sa perception du monde visible à quelques rares couleurs, comme en particulier le bleu, depuis sa cécité totale (« [...] hasta la dispersión del universo, / la hora de extraño **azul** confirmaría !»), le conforta dans ce choix d'écriture, ainsi qu'on peut le percevoir avec ce verbe « confirmar », qui est mis en relief en fin de vers et de second quatrain.

A propos de cette métaphore du « lent crépuscule », Borges s'y réfère à nouveau dans la conclusion de son essai consacré à la cécité, par le truchement de la citation d'un vers de Goethe (« todo lo cercano se aleja »), dont la signification peut, fort bien, selon Borges, renvoyer au déclin de la vie mais aussi au processus crépusculaire de la cécité qu'il conçoit comme un outil des plus propice à la création :

Quiero concluir con un verso de Goethe. [...] *Alles Nahe werde fern*, « todo lo cercano se aleja ». Goethe lo escribió refiriéndose al crepúsculo de la tarde. Todo lo cercano se aleja, es verdad. Al atardecer, las cosas más cercanas ya se alejan de nuestros ojos, así como el mundo visible se ha alejado de mis ojos, quizá definitivamente.

Goethe pudo referirse no sólo al crepúsculo sino a la vida. Todas las cosas van dejándonos. [...] También « todo lo cercano se aleja » se refiere al lento proceso de la ceguera, del cual he querido hablarles esta noche y he querido mostrar que no es una total desventura. Que debe ser un instrumento más entre los muchos, tan extraños, que el destino o el azar nos deparan.²

Outre les avantages apportés par la cécité, mentionnés précédemment dans son essai, Borges fait allusion au mythe de Démocrite, philosophe grec qui s'arracha les yeux afin de se retrouver affranchi des illusions visuelles de notre monde d'apparences et de pouvoir ainsi mieux penser, s'approcher davantage de La Vérité : « Demócrito de Abdera se arrancó los ojos en un jardín para que el espectáculo de la realidad exterior no lo

¹ J. L. Borges, « A un poeta menor de 1899 », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 71.

² J. L. Borges, « La ceguera », in *Siete noches*, Op. Cit., p. 158.

distrajera [...] »¹. C'est fréquemment que Borges se prévaut de ce mythe de Démocrite qui, par la solution radicale mais voulue et réfléchie de ne plus voir, nourrit l'idée d'une délivrance des perceptions visuelles illusoire qui nous bercent sans cesse, et par conséquent, celle d'une plus grande clairvoyance, d'une meilleure acuité quant à la compréhension du monde. Ce mythe rejoint, pour sûr, la pensée de Schopenhauer qui y voit, en outre, une façon d'être plus heureux :

Plus notre cercle de vision, d'action et de contact est étroit, plus nous sommes heureux ; plus il est vaste, plus nous nous trouvons tourmentés ou inquiétés. Car, en même temps que lui, grandissent et se multiplient les soucis, les désirs et les alarmes. C'est même pour ce motif que les aveugles ne sont pas aussi malheureux que nous pourrions le croire *a priori* ; on peut en juger au calme doux, presque enjoué de leurs traits.²

Injustement incarcéré, le détective, Isidro Parodi, est l'un des personnages borgésiens incarnant au mieux ce paradoxe de la plus grande lucidité de l'aveugle que du voyant : reclus dans sa geôle, ce sagace détective résout avec plus d'aisance que s'il était en liberté les énigmes policières qu'on lui soumet³.

Lors de son entretien avec Alina Diaconú, Borges reprend avec force conviction cette idée de la clairvoyance possible de l'aveugle :

Cela vous gêne-t-il que je fasse allusion à la perte de votre vue ?

Non, non. Ce qui me fait enrager, c'est lorsqu'on me dit : « Vous êtes non-voyant ? ». Je réponds : « Oui, et vous n'êtes pas voyant non plus. Qu'appellez-vous "voyance" ? » Je ne comprends pas pourquoi le mot « aveugle », qui est si noble... Comment Homère peut-il être non-voyant ? ou Milton ? Non, Milton était aveugle. « Aveugle » est un mot noble et ancien.

Voyez comme c'est curieux, il y a des cas où la personne que l'on nomme « non-voyante » a des dons de « clairvoyance ». Le personnage de Tirésias par exemple.

Eh bien oui.⁴ [...]

Ne pensez-vous pas que votre cécité progressive a eu une grande influence sur votre littérature ?

Oui, c'est possible. Cela peut être bénéfique. Selon la légende grecque, Démocrite d'Abdère, voulant réfléchir, être tranquille dans un jardin, s'arracha les yeux pour éviter qu'on ne le distraie. Ceci, bien entendu, est historiquement faux, mais d'une certaine façon, c'est vrai.⁵

Cette dernière phrase (« Ceci, bien entendu, est historiquement faux, mais d'une certaine façon, vrai ») rappelle, d'une certaine façon, les propos de Schopenhauer qui reconnaît,

¹ *Ibid.*, p. 155.

² A. Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, Op. Cit., p. 98.

³ J. L. Borges / A. Bioy Casares, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, (publié à l'origine en 1942 sous le pseudonyme commun de H. Bustos Domecq), Madrid, Alianza Editorial, 2002, 184 pages.

⁴ J. L. Borges, *Entretien avec Alina Diaconú*, Lecture, Éditions Le Capucin, 2002, p. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 18.

comme nous l'avons déjà observé, un haut degré de vérité dans les mythes. Dans son essai intitulé *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Paul Veyne, pour sa part, explique que les mythes grecs étaient considérés comme une véritable « vulgate »¹, étaient porteurs d'« un fond de vérité »² admis par tous, en dépit de quelques inexactitudes, d'invéraisemblances fabuleuses, de la non indication de sources, entre autres :

Une tradition mythique, pour les Grecs, est vraie *malgré* le merveilleux [...]. Le mythe est véridique, mais au sens figuré ; il n'est pas vérité historique mêlée de mensonges : il est un haut enseignement philosophique entièrement vrai, à condition qu'au lieu de le prendre à la lettre on y voie une allégorie ».³

Lors de ses conférences au “Dickinson College”, Borges mit en avant cette même idée de la cécité comme un don, et insista, en outre, sur le fait que cet état de déficience visuelle l'a conduit à développer, non seulement sa réflexion, mais aussi son imagination, c'est-à-dire à se laisser porter par des rêves, des rêveries, à l'origine de créations poétiques. En se référant à une nouvelle de Wells, Borges consolide sa thèse selon laquelle chez un aveugle existe une possible clairvoyance bien plus accrue que chez un être normalement voyant souvent à la merci de l'illusion :

BORGES : Je crois que ce peut être une bénédiction déguisée d'être aveugle. Pour ce qui est de la lecture, je suis devenu aveugle en 1955, et, depuis, j'ai évidemment le temps de relire et de réfléchir, et aussi, bien sûr, le temps de rêver. Je passe la plupart de mon temps seul. J'ai des amis jeunes ; nous passons de bons moments. Mais je passe la plupart de mon temps seul, et alors je suis toujours à faire des projets, et à tirer des plans et à rêver, à revoir d'approximatives ébauches mentales, et à faire des vers aussi.⁴

[...]

QUESTION DANS LA SALLE : Señor Borges. Dans le vieux proverbe espagnol, il est dit que le borgne est roi au pays des aveugles.

BORGES : Il y a une nouvelle de Wells sur ce thème : *Le Pays des aveugles*.

QUESTION : Que diriez-vous de l'homme qui est aveugle au pays des voyants ?

BORGES : J'imagine qu'un aveugle a plus de temps qu'un voyant pour réfléchir et pour rêver. En tout cas, il faut bien que je le crois, puisque je suis aveugle. Il faut que j'interprète ça comme un bienfait, comme une bénédiction déguisée. « En el país de los ciegos el tuerto es Rey ». C'est une très belle nouvelle de H. G. Wells, *Le Pays des aveugles*.⁵

Enfin, outre les nombreux avantages qu'elle lui procure, la cécité est des plus importante chez Borges, qui marque le terme de la confrontation avec son double spéculaire qu'il exècre, et par voie de conséquence, une libération de l'image fictive,

¹ P. Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Paris, Éd. du Seuil, 1983, p. 17.

² *Ibid.*, p. 67.

³ *Ibid.*, pp. 70 et 72 (en italique dans le texte).

⁴ J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges, Op. Cit.*, p. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 48.

illusoire, de cet Autre qui ne cessait de le surveiller, de le traquer, depuis sa plus tendre enfance. De plus, son état de cécité évolutive l'a placé dans l'incapacité de pouvoir suivre une carrière militaire à l'instar de ses ancêtres, ce qui intimement est pleinement à son gré, car Borges a souvent avoué son manque de courage et sa conviction qu'il n'aurait pas été un bon soldat.

➤ DES ACTIONS OU CONTEMPLATIONS EXTATIQUES :

Nous avons pu observer que le monologue du protagoniste du « Poema conjetural » revêt la particularité plutôt rare de placer Laprida en méditation dans l'action même de sa fuite effrénée. L'on peut découvrir d'autres poèmes borgésiens qui préfèrent privilégier exclusivement le côté actif de la Révélation, comme par exemple le poème intitulé « Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín »¹, ou bien un versant plus passif, contemplatif, ainsi que le montre le poème « Heráclito »².

Sans mener ici une exploration approfondie du poème « Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín », dont nous avons auparavant commenté quelques aspects, il y a lieu de retenir le dévoilement de l'instant-clef, crucial, de la vie de l'ancêtre de Borges : le moment guerrier extatique où il donna l'ordre de la charge qui conduisit son armée à la victoire. Cet « instante infinito » demeurera un souvenir impérissable, à jamais gravé dans la mémoire du vieillard, ainsi que le mettent en relief l'oxymore et puis la fin du poème. L'homme âgé pourra revivre ce fait déterminant, décisif, autant de fois qu'il le souhaite.

Pour ce qui est du poème intitulé « Heráclito », dont nous allons aborder plus en détail le discours, il transmet une révélation saisissante du caractère illusoire et éphémère de notre être. La voix poétique est ici de nature « extradiégétique »³, de par le niveau « au premier degré » de sa narration, et « hétérodiégétique », c'est-à-dire absente de l'histoire qu'elle raconte. Elle met en scène, de façon fort originale, le personnage historique grec, le

¹ J. L. Borges, « Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, pp. 52-53.

² J. L. Borges, « Heráclito », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, pp. 136-137.

³ G. Genette, *Figures III, Op. Cit.*, pp. 255-256.

philosophe Héraclite : elle imagine que, au cours d'une promenade champêtre, Héraclite découvre, de façon empirique, et en outre, vit et ressent dans son for intérieur, la thèse majeure à venir de ses discours philosophiques, à savoir le mobilisme perpétuel de toutes choses, le devenir incessant de tout.

L'amorce du poème, jusqu'au vers 6, instaure les circonstances de la promenade champêtre d'Héraclite. La suite du discours met en lumière l'auto-contemplation du personnage, ce qui le conduit intimement à une double révélation (vv. 7-19). Enfin la fin du poème se focalise sur l'irréalité du personnage héraclitéen dépeint par la voix poétique (vv. 20-27).

Heráclito	Héraclite
v. 1 Heráclito camina por la tarde de Éfeso. La tarde lo ha dejado, sin que su voluntad lo decidiera, en la margen de un río silencioso	Héraclite chemine dans le soir D'Éphèse. Le soir l'a abandonné, Sans que sa volonté en décidât, Sur la berge d'une rivière au cours
v. 5 cuyo destino y cuyo nombre ignora. Hay un Jano de piedra y unos álamos. Se mira en el espejo fugitivo y descubre y trabaja la sentencia que las generaciones de los hombres	Silencieux et dont il ne connaît Ni le destin ni le nom. Il y a Un Janus de pierre et des peupliers. Il se regarde au miroir fugitif Et découvre et travaille la sentence
v. 10 no dejarán caer. Su voz declara : <i>Nadie baja dos veces a las aguas del mismo río.</i> Se detiene. Siente con el asombro de un horror sagrado que él también es un río y una fuga.	Qui désormais, pour les siècles des siècles, Hantera les humains. Sa voix déclare : <i>Personne ne descend deux fois dans les eaux Du même fleuve.</i> Et il s'arrête. Il sent, Étonné d'une horreur sacrée, qu'il est
v. 15 Quiere recuperar esa mañana y su noche y la víspera. No puede. Repite la sentencia. La ve impresa en futuros y claros caracteres en una de las páginas de Burnet.	Aussi lui-même un fleuve et une fuite. Il tâche de recouvrer ce matin Et sa nuit et la veille. Il ne peut pas. Il redit la sentence et il la voit Imprimée en caractères futurs
v. 20 Heráclito no sabe griego. Jano, Dios de las puertas, es un dios latino. Heráclito no tiene ayer ni ahora. Es un mero artificio que ha soñado un hombre gris a orillas del Red Cedar,	Et nets sur une page de Burnet. Héraclite ignore le grec. Janus, Dieu des portes, est un dieu des Latins. Héraclite n'a d'hier ni d'aujourd'hui. C'est un pur artifice qu'a rêvé
v. 25 un hombre que entreteje endecasílabos para no pensar tanto en Buenos Aires y en los rostros queridos. Uno falta.	Un homme gris au bord du Red Cedar, Entrelaçant des hendécasyllabes Pour ne pas trop penser à Buenos Aires, Aux visages aimés. Il en manque un.

East Lansing, 1976

East Lansing, 1976

I- LA PROMENADE CHAMPÊTRE D'HÉRACLITE

La voix poétique recourt d'emblée à un présent de narration qui actualise la scène dépeinte : « camina ». Elle présente le personnage d'Héraclite (« Heráclito »), profitant d'une promenade, lors d'un après-midi, pour s'accorder un moment de détente. La mise en relief du lieu toponymique grec « de Éfeso », en début du deuxième vers, est permise par le détachement du nom de « Heráclito » et du complément déterminatif. La suite du discours corrobore l'impression de quiétude, de sérénité, d'Héraclite et du lieu agréable, amène, quoique énigmatique, où il semble se retrouver, lequel s'apparente à une sorte de "locus amoenus" :

- v. 2 de Éfeso. La tarde lo ha dejado,
- v. 3 sin que su voluntad lo decidiera,
- v. 4 en la margen de un río silencioso
- v. 5 cuyo destino y cuyo nombre ignora.

Au fil des vers 2 et 3, est patent le fait qu'Héraclite s'est laissé conduire (tournure verbale « lo ha dejado »), comme par hasard, sans intervention de la raison (« sin que su voluntad lo decidiera »), près d'un fleuve. Ce cours d'eau lui est totalement inconnu, comme l'indique la totalité du vers 5 : le parallélisme syntaxique, et en outre lexical (de par la répétition du pronom relatif « cuyo »), « cuyo destino » / « cuyo nombre » [ignora] », met en relief la double méconnaissance d'Héraclite quant à l'embouchure, à la destination finale du fleuve (« el destino ») et au nom.

Dans la description de ce paysage qui s'inscrit tout d'abord sous un aspect plutôt agréable et qui recèle un certain mystère, le vers 6 vient altérer cette sensation de lieu quasiment idyllique : « Hay un Jano de piedra y unos álamos. ». La marche est une activité relaxante et revigorante ; l'eau est source de vie ; et de ce point de vue, l'on peut imaginer le bien-être du personnage. Toutefois, la sculpture de Janus, gardien romain des portes des Enfers dont le double visage lui permettait de surveiller à la fois les entrées et les sorties, dans un lieu grec, constitue un élément troublant, suspect. Peut-être est-ce un tour de la voix poétique pour signifier l'ambivalence du lieu qui peut montrer, lui aussi, deux visages : un aspect revitalisant mais aussi, de façon antagonique, une face funeste, mortifère ? La mention en fin de vers des peupliers, dont la couleur blanche ou noire n'est point précisée, corrobore cette interprétation quant à l'ambiguïté vivifiante ou mortifère de l'endroit où chemine Héraclite, et ce, d'autant si l'on considère la dualité fondamentale que véhicule le symbolisme du peuplier :

Arbre de contrées plutôt tempérées, le peuplier se présente sous un aspect double (l'extérieur de ses feuilles est clair alors que l'intérieur est sombre) ; il forme un couple d'opposés constitué par son élan vertical et phallique au-dessus du cours horizontal des eaux auprès desquelles il se plaît particulièrement. Ce symbolisme est redoublé du fait qu'il existe deux espèces de peupliers : le peuplier noir à qui on attribuait parfois (comme chez les Latins) la production de l'ambre comme autant de gouttes de sperme, et le peuplier blanc consacré à Héraclès qui l'avait découvert près du fleuve Achéron lorsqu'il était descendu aux enfers. [...] ¹

Eu égard à ce symbolisme, la précision des peupliers (« unos álamos ») induit à penser que le fleuve anonyme et son aboutissement inconnu, soulignés par la voix poétique, pourraient bien renvoyer au fleuve Achéron et à la destination finale des Enfers où Héraclès descendit. Selon le *Dictionnaire des symboles*, le peuplier est un « arbre funéraire » — qui orne souvent les cimetières — et est lié également « à la douleur » et « aux larmes »². A la lumière de l'ultime vers (« [...] en los rostros queridos. Uno falta. ») où la voix poétique use d'un euphémisme pour exprimer son affliction due à la perte d'un être cher, l'aspect funéraire que représente le peuplier acquiert tout son sens. Il renvoie implicitement, pour sûr, aux funérailles de la mère de Borges décédée en 1975, à la profonde douleur qu'avait ressentie le fils en cette épreuve et aux innombrables larmes qu'il a dû verser.

D'un autre point de vue, il ne serait pas absurde de considérer l'indication des peupliers comme un indice du renouvellement perpétuel de l'espèce, étant donné en outre sa signification symbolique de reproduction. Cette hypothèse se trouve corroborée par la suite du poème où se produit, comme nous allons l'observer, la révélation du renouvellement perpétuellement changeant de l'eau du fleuve.

II- DE L'AUTO-CONTEMPLATION À LA DOUBLE RÉVÉLATION

C'est en apercevant sa propre image fuyante dans l'eau du fleuve qu'Héraclite s'aperçoit, par un effet-miroir, du changement permanent de l'eau :

- v. 7 Se mira en el espejo fugitivo
- v. 8 y descubre y trabaja la sentencia
- v. 9 que las generaciones de los hombres
- v. 10 no dejarán caer. Su voz declara :
- v. 11 *Nadie baja dos veces a las aguas*
- v. 12 *del mismo río.* [...]

¹ M. Cazenave, *Encyclopédie des symboles*, Op. Cit., p. 521.

² J. Chevalier / A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont / Jupiter, 1982, pour l'édition revue et augmentée, p. 746.

L'image « espejo fugitivo » est une métaphore du fleuve « río » du vers 4. Elle revêt la particularité d'être un oxymore en ce sens qu'un miroir reflète d'ordinaire une image stable, fixe, tandis que, ici, l'adjectif « fugitivo » suggère, comme signe annonciateur de la révélation que va recevoir Héraclite, l'aspect perpétuellement fuyant du reflet aquatique. Dans les vers suivants, se fait jour la découverte inattendue d'Héraclite, par le biais de la tournure verbale « y descubre ». Loin de tomber dans l'oubli, cette illumination empirique est immédiatement (comme le signale l'adjonction de la copule « y ») formulée, et perfectionnée, sur le mode d'une sentence (« y trabaja la sentencia »), afin de léguer clairement aux générations à venir la révélation cruciale de sa vie, la thèse majeure de son œuvre philosophique. La litote « no dejarán caer » vise précisément à mettre en relief la durabilité de sa découverte, sa non érosion au fil du temps.

Ainsi la sentence héraclitéenne trouvera-t-elle une résonance perdurable, à travers les siècles, comme le prédit la prolepse de la tournure verbale conjuguée au futur de l'indicatif « no dejarán » (v. 10), d'autant qu'elle est imagée :

v. 11 *Nadie baja dos veces a las aguas*
v. 12 *del mismo río. [...]*

Le mode italique signale l'emprunt intertextuel de la voix poétique qui recourt fidèlement à la citation-clef du philosophe grec : « [...] **on ne peut entrer deux fois dans le même fleuve** [...] »¹. Il importe de souligner que cette formule revêt un aspect plus énigmatique, ambigu, qu'il n'y paraît. En effet, à la lumière de l'adjectif « fugitivo » de la métaphore du vers 7 (« espejo fugitivo »), l'on saisit un premier motif manifeste : c'est le continuel renouvellement du cours d'eau qui explique que la baignade ne se déroule jamais dans la même eau.

Par ailleurs, dans les vers qui font suite, Héraclite, qui s'accorde un moment de répit (« Se detiene »), ressent, avec stupeur (« asombro »), plus intimement, secrètement, et non sans quelque effroi (« Siente / con el asombro de un horror sagrado »), une seconde révélation spéculaire et en abyme eu égard à la première : « que él también es un río y una fuga » (v. 14). Outre la perception du flux perpétuel du fleuve, Héraclite prend conscience de sa nature elle-même intrinsèquement en constant et inexorable écoulement. Dès lors, l'on ressent mieux l'effet saisissant de l'oxymore « horror sagrado » : le caractère

¹ Héraclite, *Fragments [Citations et témoignages], Op. Cit.*, pp. 101-102 (en caractère gras dans le texte source référencé).

incessamment transitoire de notre être relève d'une vérité irrécusable, absolue, et partant, sacrée, en même temps que ce constat ne peut laisser indifférent, voire inspirer l'effroi.

Cette deuxième révélation constitue, à n'en pas douter, un second motif, celui-ci implicite, du fait que l'on ne peut se baigner deux fois dans le même cours d'eau. En effet, étant en continuel devenir, notre être qui entre dans l'eau une première fois est unique, évanescent, et laisse immédiatement place à un second état de notre être, et ainsi de suite. D'où l'idée de fuite (« una fuga ») associée à l'image du fleuve (« un río »).

A ce propos, est à remarquer le génie de la voix borgésienne à conter, dans une situation narrative vivante (présent de narration) et saisissante, qui implique en outre le vécu du personnage d'Héraclite lui-même, les deux principaux motifs qui lèvent le mystère de la célèbre sentence du philosophe grec. Le discours de la voix énonciative corrobore, réécrit, sur le versant poétique, les propos interprétatifs de Borges tenus lors de conférences, comme en particulier dans le passage suivant, où l'on retrouve d'ailleurs l'oxymore récurrent chez Borges de « horror sagrado » :

Yo diría que siempre sentimos esa antigua perplejidad, esa que sintió mortalmente Heráclito en aquel ejemplo al que vuelvo siempre : nadie baja dos veces al mismo río. ¿ Por qué nadie baja dos veces al mismo río ? En primer término, porque las aguas del río fluyen. En segundo término — esto es algo que ya nos toca metafísicamente, que nos da como un principio de **horror sagrado** —, porque nosotros mismos somos también un río, nosotros también somos fluctuantes.¹

Outre cette dimension métaphysique du paradoxe de notre être à la fois immuable et incessamment changeant, observons que la double révélation héraclitéenne dévoilée dans le poème « Heráclito » sous-tend indubitablement une sensibilité baroque qui rappelle le complexe de Narcisse, commenté par Gérard Genette :

Ainsi se dessine le complexe baroque de Narcisse : Narcisse se projette et s'aliène dans un reflet qui lui révèle, mais en la lui dérobant (dans les deux sens du mot), son illusoire et fugace existence : toute sa vérité dans un fantôme, une ombre, un rêve. [...] Ainsi, ce que Narcisse découvre au bord de sa fontaine ne met pas en jeu de simples apparences : le lieu de son image lui donne le mot de son être. De la formule : *je me vois dans une eau qui s'écoule*, il passe insensiblement à : *je suis une eau qui s'écoule*. Thème substantiel qui, depuis Montaigne [...] jusqu'à Fénelon [...], traverse le siècle comme un emblème de la sensibilité baroque.²

A la lumière de cette explicitation, est révélée la similitude frappante entre l'écriture baroque du complexe de Narcisse et le poème borgésien : ce dernier constitue, de toute évidence, une réécriture du mythe de Narcisse et de sa version baroque. De ce point de vue, l'oxymore « horror sagrado » s'inscrit particulièrement bien dans l'esprit baroque

¹ J. L. Borges, *Borges oral*, *Op. Cit.*, p. 85. (C'est nous qui surlignons.)

² G. Genette, « Complexe de Narcisse », in *Figures I*, *Op. Cit.*, pp. 25 et 27 (en italique dans le texte).

dont la dialectique repose essentiellement sur l'antithèse — « la figure majeure de la poétique baroque »¹, comme l'indique Gérard Genette.

La prise de conscience d'Héraclite au vers 14, quant à l'évanescence permanente de son être, à l'image d'un cours d'eau incessant (« él también es un río y una fuga »), se trouve corroborée dans sa vaine tentative de récupération du Passé, dans les vers 15 et 16 :

- v. 15 Quiere recuperar esa mañana
v. 16 y su noche y la víspera. No puede.

La force de sa volonté se fait notamment perceptible dans l'écho syllabique amplifié par le phonème vibrant multiple /r/ à l'attaque du verbe « recuperar », lequel jouxte le verbe conjugué au présent de l'indicatif (« Quiere ») dont la terminaison syllabique comporte le phonème vibrant simple /r/. L'intensité de sa volonté qui jusqu'à présent n'était pas intervenue (« sin que su voluntad lo decidiera », v. 3) le conduit à une tentative de récupération du vécu vers un "regressus" temporel : « esa mañana / y su noche y la víspera » dessine un axe temporel à rebours, mais ce dernier demeure insaisissable à Héraclite, comme le souligne laconiquement la phrase « No puede. ». Ainsi peut-on mesurer l'abîme entre les deux verbes puissanciers « Querere » et « Poder ». Cette impossibilité de la récupération du Passé corrobore l'évidence d'écoulement du fleuve dans un seul sens et, par voie de conséquence, la révélation intime de la fuite, irréversible, irrécupérable de notre être.

Toutefois, la capacité d'Héraclite à répéter la sentence-clef montre qu'il garde le souvenir impérissable de cette révélation, et le phonème vibrant multiple /r/ à l'attaque du verbe conjugué au présent, « Repite », contrebalance, au niveau phonique, les phonèmes vibrants évoqués précédemment dans le vers 15 :

- v. 17 Repite la sentencia. La ve impresa
v. 18 en futuros y claros caracteres
v. 19 en una de las páginas de Burnet.

Outre sa faculté mémorielle qui lui permet de retenir l'essentiel, la sentence, et à défaut de pouvoir saisir l'axe temporel à rebours, Héraclite se retrouve extraordinairement dans un état visionnaire (adjectif « futuros »), comme s'il était soudainement doté du don divin de prescience, lors duquel il aperçoit en projection (verbe de perception « ver », « La ve ») sa sentence imprimée dans un ouvrage de Burnet, professeur écossais de grec (1863-1928). L'anaphore de la préposition « en », dans les vers 18 et 19, établit une gradation dans la précision, la clarté prédictive, de la vision prophétique d'Héraclite.

¹ G. Genette, « L'or tombe sous le fer », in *Figures I, Op. Cit.*, p. 35.

III- L'IRRÉALITÉ DU PERSONNAGE D'HÉRACLITE

Dans la poursuite de son discours, la voix poétique apporte une précision qui soulève l'interrogation : « Heráclito no sabe griego ». Comment est-il possible qu'Héraclite, connu pour être un philosophe grec de la cité d'Ephèse, méconnaisse le grec ? On peut y voir une explication philosophique, eu égard aux révélations précédentes : « Heráclito » du premier vers n'est plus le même qu'« Heráclito » du vers 20, étant donné que dix-neuf vers se sont écoulés. Autrement dit, cette indication de la méconnaissance du grec par Héraclite serait l'illustration même de la double révélation quant à l'état du fleuve et de notre être en perpétuel changement. En effet, le nom du personnage est resté identique (« Heráclito »), ce qui peut renvoyer à l'essence immuable de son être (être en soi), mais pourtant le personnage a changé (« no sabe griego »), ce qui suggère l'état sans cesse transitoire de son être temporel (être phénoménal), tout particulièrement sujet à l'oubli.

Semblable paradoxe de notre être comparé au fleuve, tous deux à la fois immuables et en perpétuel changement, se retrouve en écho intertextuel dans le premier *cuarteto* du poème « Arte poética » — que nous avons antérieurement commenté :

Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que **nos perdemos como el río**
y que **los rostros pasan como el agua**.¹

Voir que le fleuve est fait de temps et d'eau,
Penser du temps qu'il est un autre fleuve,
Savoir que nous nous perdons comme un fleuve,
Et que nos traits s'effacent comme l'eau.

Ce paradoxe et la comparaison s'élargissent à la fin du poème au domaine de l'art, lui aussi à la fois immuable dans son essence éternelle (« de verde eternidad ») et en perpétuel renouvellement dans ses formes temporelles (comparaison suivie d'une antithèse : « **como el río interminable / que pasa y queda** »). Est mis en lumière le cas d'Héraclite, par le truchement d'un oxymore (« un mismo / Heráclito inconstante »), immédiatement suivi d'une antithèse (« que es el mismo / y es otro »), couronnée au final du vers par le retour de la même comparaison (« como el río interminable ») :

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
lloró de amor al divisar su Itaca
verde y humilde. El arte es esa Itaca
de verde eternidad, no de prodigios.

On dit qu'Ulysse, assouvi de prodiges,
Pleura d'amour en voyant son Ithaque
Verte et modeste ; et l'art est cette Ithaque
De verte éternité, non de prodiges.

También es como el río interminable
que pasa y queda y es cristal de **un mismo**
Heráclito inconstante, que es el mismo
y es otro, como el río interminable.¹

Il est aussi le fleuve interminable
Qui passe et reste, et reflète le même
Héraclite inconstant, qui est le même
Et l'autre, tel le fleuve interminable.

¹ J. L. Borges, « Arte poética », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 43. (C'est nous qui surlignons et soulignons.)

Si l'on examine, à ce propos, l'organisation métrico-rythmique et sonore du poème « *Heráclito* », l'on observe que la forme métrique fixe, régulière, de l'hendécasyllabe peut signifier l'aspect immuable, éternel, du philosophe en soi d'Héraclite, tandis que l'état changeant du rythme — héroïque (H), emphatique (E), mélodique (M) ou saphique (S) —, peut suggérer le perpétuel devenir d'Héraclite, l'homme périssable, lequel peut être atteint de divers maux, et pourquoi pas d'amnésie, ce qui expliquerait son ignorance du grec :

« <i>Heráclito</i> »	
ORGANISATION MÉTRICO-RYTHMIQUE	
V1 (H)	2/6/10
V2 (H)	2/6/10
V3 (E ?)	(1)/6/10
V4 (M)	3/6/10
V5 (S)	1/4/6/8/10
V6 (M)	3/6/(8)/10
V7 (H)	2/6/10
V8 (M)	3/6/10
V9 (E/H)	(1)/(2)/6/10
V10 (E)	(1)/(5)/6/10
V11 (M)	1/3/6/10
V12 (S)	2/4/8/10
V13 (S)	4/8/10
V14 (M)	3/6/(8)/10
V15 (E)	1/6/(7)/10
V16 (M)	3/6/10
V17 (H)	2/6/10
V18 (M)	3/6/10
V19 (H)	2/6/10
V20 (H)	2/6/(8)/10
V21 (S)	(1)/4/(8)/10
V22 (H)	2/6/(8)/10
V23 (M)	3/6/10
V24 (H)	2/6/10
V25 (H)	2/6/10
V26 (E)	1/(5)/6/(8)/10
V27 (M)	3/6/(8)/10

¹ *Ibid.*, p. 44. (C'est nous qui surlignons et soulignons.)

En outre, la substance sonore des fins de vers non rimés, fluide et changeante, reflète, sur l'axe paradigmatique, l'eau perpétuellement mouvante du fleuve, et à un degré plus métaphysique, le mobilisme incessant de notre état phénoménal.

La référence à nouveau au Dieu Janus, aux vers 20 et 21, plus précisément « Jano » en contre-rejet, fait écho au vers 6 :

- v. 20 Heráclito no sabe griego. Jano,
- v. 21 Dios de las puertas, es un dios latino.

La précision de la nature romaine de Janus apparaît comme un semblant d'explication à la méconnaissance du grec par Héraclite : ce dernier, tel Janus, outre son visage grec, pourrait montrer un visage romain. Janus est le Dieu en soi des portes (« **D**ios de las puertas » ; d'où la majuscule), mais également l'un des multiples dieux temporels vénérés par les Romains (« **un** **d**ios latino » ; d'où l'article et la lettre minuscule dans « dios »). L'on peut supposer que, de même, Héraclite revêt deux facettes, celle du Philosophe grec en soi et celle de l'être périssable vénéré par les Grecs mais aussi par les Romains.

La fin du discours poétique crée un effet de surprise et produit une ultime révélation, en délivrant de façon plus explicite le vrai motif de la méconnaissance du grec par Héraclite ; ce personnage n'est en fait qu'une création littéraire, un être fictif :

- v. 22 Heráclito no tiene ayer ni ahora.
- v. 23 Es un mero artificio que ha soñado
- v. 24 un hombre gris a orillas del Red Cedar,
- v. 25 un hombre que entreteje endecasílabos
- v. 26 para no pensar tanto en Buenos Aires
- v. 27 y en los rostros queridos. Uno falta.

Le vers 22 crée la surprise, en soulignant l'irréalité totale d'Héraclite : il ne possède pas d'existence dans le Passé ni même dans le Présent (« no tiene ayer ni ahora »). Dans le vers qui fait suite, la voix poétique explicite le caractère illusoire d'Héraclite. Elle dévoile qu'Héraclite constitue, dans ce poème, un être purement fictif, une pure création littéraire (« un mero artificio »), et plus exactement, une illusion onirique (« ha soñado ») qui provient de l'imagination d'un poète qui demeure anonyme, ce qui crée un effet de mystère et de distanciation. Il s'agit, bien sûr, implicitement de Borges, poète, dont l'anaphore « un hombre » conserve précieusement l'anonymat, mais dont les allusions régionales au cours d'eau du « Red Cedar » et à « Buenos Aires » sont des indices quant à l'origine argentine de l'écrivain.

L'adjectif « gris » peut suggérer la couleur grise des cheveux du poète, et partant, sa probable vieillesse. A un degré plus implicite, il est possible que la couleur cendrée renvoie au voile brumeux de la cécité (« una pálida ceniza vaga »¹ indiquait, au vers 39, la voix du « Poema de los dones »), ce qui amène Borges à se laisser porter par son imagination, ses rêveries. Cette activité onirique donne naissance, non seulement à des créations littéraires, et plus précisément, ici, au minutieux tissage (« entreteje ») de vers d'une longueur métrique régulière, en « endecasílabos » — dont on comprend qu'ils composent le poème « Heráclito » —, mais aussi à un divertissement (« para no pensar tanto en Buenos Aires / y en los rostros queridos ») et à un réconfort, un apaisement, contre la douleur de la perte d'un être cher, comme l'indique la dernière phrase « Uno falta. ». Le double visage mythologique de Janus occupe et distrait le poète de son chagrin provoqué par la perte d'un visage bien-aimé.

Le poème se termine en maintenant le mystère quant à l'identité de l'être bien-aimé perdu ; d'où un nouvel effet de distanciation et d'invitation à l'interlocuteur à exercer son imagination. Etant donné la date de création (East Lansing, 1976), l'on peut supposer que le visage regretté par Borges est celui de sa mère décédée en 1975, ce que confirment d'ailleurs les annotations de Jean Pierre Bernés².

Au terme de l'exploration de ce poème, sont à retenir l'art de création de Borges à converger avec le mythe de Narcisse, avec sa complexe version baroque, et au-delà, tout le génie borgésien dans la mise en scène à la fois narrative et poétique de grands concepts philosophiques universels. Borges, poète, opte pour le choix d'une voix poétique distanciée, autre que celle d'Héraclite, une voix omnisciente mais qui nous dépeint en direct, par le biais du recours au présent de narration, la double révélation que reçoit le philosophe Héraclite, lors de la contemplation d'un fleuve, et qui se retrouvera au cœur de toute sa pensée philosophique, comme le prédit ce dernier soudainement doué du don de prescience : le mobilisme perpétuel et universel de toutes choses, et en l'occurrence dans le poème borgésien, le flux incessant d'un cours d'eau et de façon spéculaire de l'être humain.

¹ J. L. Borges, « Poema de los dones », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 20.

² « Il s'agit évidemment de la mère de Borges, disparue en 1975. » (J. L. Borges, *Œuvres complètes*, Tome II, *Op. Cit.*, p. 1307).

La voix borgésienne n'en reste pas à cette double révélation, puisqu'elle se plaît à dévoiler, de façon inattendue et réflexive, les propres artifices de son discours : le philosophe dépeint n'est qu'un pur être fictif, ici onirique, lequel s'apparente certes à l'authentique, l'historique, Héraclite, mais qui, par son ignorance de la langue grecque, présente aussi des traits communs avec son créateur Borges qui n'a jamais su le grec. A notre avis, le fait de révéler l'artifice littéraire constitue assurément un trait de modernité, d'autant que l'instance narrative poétique semble en quelque sorte s'élever au-dessus du poète (anaphore « un hombre »), quand elle se réfère à lui pour indiquer, entre autres, les circonstances (oniriques de détente mais aussi de souffrance) de la création du personnage fictif d'Héraclite.

➤ LA DISCORDANCE DE L'ÊTRE AVEC SOI-MÊME :

El centinela

- v. 1 Entra la luz y me recuerdo ; ahí está.
Empieza por decirme su nombre, que es (ya se entiende) el
mío.
Vuelvo a la esclavitud que ha durado más de siete veces diez
- v. 5 años.
Me impone su memoria.
Me impone las miserias de cada día, la condición humana.
Soy su viejo enfermero ; me obliga a que le lave los pies.
Me acecha en los espejos, en la caoba, en los cristales de las
- v. 10 tiendas.
Una u otra mujer lo ha rechazado y debo compartir su
congoja.
Me dicta ahora este poema, que no me gusta.
Me exige el nebuloso aprendizaje del terco anglosajón.
- v. 15 Me ha convertido al culto idolátrico de militares muertos, con
los que acaso no podría cambiar una sola palabra.
En el último tramo de la escalera siento que está a mi lado.
Está en mis pasos, en mi voz.
Minuciosamente lo odio.
- v. 20 Advierto con fruición que casi no ve.
Estoy en una celda circular y el infinito muro se estrecha.
Ninguno de los dos engaña al otro, pero los dos mentimos.
Nos conocemos demasiado, inseparable hermano.
Bebes el agua de mi copa y devoras mi pan.
- v. 25 La puerta del suicida está abierta, pero los teólogos afirman
que en la sombra ulterior del otro reino estaré yo,
esperándome.¹

¹ J. L. Borges, « El centinela », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, pp. 111-112.
Traduction en français :

Intitulé « El centinela », ce poème est particulièrement révélateur du fait que la voix poétique, implicitement Borges, n'est pas du tout à l'unisson avec son "Soi". Il y a lieu de préciser que nous employons le terme de "Soi" dans l'acception du psychanalyste suisse, Jung : « Le soi est l'ensemble complexe de la personnalité englobant le conscient et l'inconscient »¹, « le sujet de la totalité de la psyché »², tandis que le Moi est « la personnalité consciente »³, « le sujet de ma conscience »⁴. Comme nous pourrions le constater, le poème « El centinela » est, tout particulièrement, le reflet et le développement poétiques de la confidence faite par Borges, lors de l'une de ses multiples conférences : « Tous les matins, à mon réveil, je me dis : "Me voici : Jorge Luis Borges. Je le déteste, je suis las et fatigué de ce que je fais." C'est l'impression que j'éprouve tous les matins. »⁵.

Trois moments sont essentiellement discernables au fil du discours poétique de « El centinela » : tout d'abord, le poème s'amorce par la présence et une présentation concise de l'Autre (vv. 1-5). Borges poursuit sur le dévoilement du tiraillement de sa psyché par de

La sentinelle

La lumière entre et je m'éveille ; il est là.
 Il commence par me dire son nom qui est (bien entendu) le
 mien.
 Je retrouve cette servitude qui a duré plus de sept fois dix
 ans.
 Il m'impose sa mémoire.
 Il m'impose les misères de chaque jour, la condition humaine.
 Je suis son vieil infirmier ; il m'oblige à lui laver les pieds.
 Il me guette aux miroirs, aux meubles d'acajou, aux vitres des
 boutiques.
 Telle ou telle femme l'a repoussé et je dois partager sa
 détresse.
 Il me dicte à présent ce poème, qui ne me plaît pas.
 Il exige de moi le nébuleux apprentissage de l'opiniâtre anglo-saxon.
 Il m'a converti au culte idolâtrique de soldats morts avec
 qui je ne pourrais peut-être pas échanger un seul mot.
 Dans l'ultime volée de l'escalier je sens qu'il est toujours à mes côtés.
 Il est dans mes pas, dans ma voix.
 Minutieusement je le hais.
 J'observe avec délectation qu'il n'y voit presque pas.
 Je suis dans une cellule circulaire et le mur infini se resserre.
 Aucun de nous deux ne trompe l'autre, mais nous nous mentons tous les deux.
 Nous nous connaissons trop, mon frère inséparable.
 Tu bois l'eau à ma coupe et tu dévores mon pain.
 La porte du suicide est toujours ouverte, mais les théologiens affirment
 que dans l'ombre prochaine de l'autre royaume je serai là,
 à m'attendre.

¹ C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1964, p. 43.

² *Ibid.*, p. 47.

³ *Ibid.*, p. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁵ J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges, Op. Cit.*, p. 28.

multiples doubles (vv. 6-24). Nous verrons que, dans les trois derniers vers, le passage dans l'au-delà pourrait conduire Borges vers une lueur d'espoir quant à la possibilité de retrouver un accord plus harmonieux avec soi-même.

I- LA SENTINELLE DE L'AUTRE

Dans le premier vers, à peine Borges se réveille-t-il que la présence de quelqu'un ou de quelque chose est manifeste : « Entra la luz y me recuerdo ; ahí está. ». Le pronom de troisième personne du singulier, présent dans la désinence verbale de « estar », instaure d'emblée une distance entre Borges et cette présence. Telle une sentinelle, ce quelqu'un/quelque chose semble fidèle à son poste de vigilance, de guetteur. D'où, d'ailleurs, le titre significatif de « El centinela ».

La seconde phrase dévoile la nature de cette présence : il s'agit de quelqu'un puisqu'il est doté de l'acte de parole qu'il use en premier lieu, comme l'indique le verbe inchoatif « commencer », « Empezar » (« Empieza por decirme su nombre »), afin de se présenter nominativement. La deuxième partie phrastique, qui fait suite après la virgule, crée un effet de surprise, dans le sens où l'on saisit, alors, que le guetteur porte le même nom que la voix poétique : « que es (ya se entienda) el mío ».

L'aspect de cette révélation est d'autant plus surprenant que le truchement de la parenthèse « (ya se entienda) » donne l'impression que Borges n'est pas vraiment surpris par la présentation de cet Autre, un Double qui s'identifie à lui, et ce, en dépit de la distanciation qui se poursuit dans les deuxième et troisième vers au moyen du contraste que génèrent les adjectifs possessifs (appelés aussi "adjectifs personnels"¹) : « su [nombre] » / « [el] mío ». Le premier adjectif (« su ») correspond au champ de la 3^{ème} personne du singulier, tandis que l'autre (« mío ») se rapporte à celui de la 1^{ère} personne du singulier. Ce contraste se trouve, en outre, renforcé par la distinction entre la forme atone² de l'adjectif « su » et la forme tonique de « mío ».

¹ M. Bénaben, *Manuel de linguistique espagnole*, Op. Cit., p. 87 (souligné dans le texte) :

On peut montrer aisément que la notion de personne est présente dans les possessifs en les comparant à la série des pronoms personnels. La consonne initiale de chaque possessif est en rapport avec le champ personnel auquel il réfère. [...]

C'est la raison pour laquelle certains linguistes préfèrent parler d'adjectifs personnels.

² *Ibid.*, pp. 89-90.

Borges avoue ainsi son état d'assujettissement (« Vuelvo a la esclavitud ») qui perdure depuis sa naissance et s'étend sur, au moins, soixante-dix ans, comme le suggère l'effet d'allongement créé par l'extension, sur le vers 4, de l'hyperbole qui empiète sur le vers suivant : « más de siete veces diez / años ». En introduisant l'idée d'asservissement de Borges, la phrase des vers 4 et 5 fait en quelque sorte office de transition avec la suite du discours.

II- UNE "DICTATURE" INTÉRIEURE

Dans la suite de son discours, Borges donne à entendre que sa psyché subit toutes sortes de tiraillements par cet Autre, ce Double, qui revêt une particularité : ce Double est, à vrai dire, protéiforme ou parcellaire. Il n'est pas Un (au sens latin de « unus », un seul) mais composé d'une mosaïque de doubles qui sont sources de souffrances.

En effet, Borges se trouve sous l'asservissement de son corps, et plus précisément de la matière de ce dernier, dont il accepte la présence non sans difficulté : la phrase « Me impone su memoria. » renvoie à son impossibilité d'oublier, d'effacer, le souvenir de plus de soixante-dix ans de souffrance, de "calvaire" pour ainsi dire. A ce propos, dans deux poèmes de la *Antología poética 1923-1977*¹, l'on peut lire « sólo una cosa no hay : es el olvido », ce qui indique que la mémoire fait partie intégrante de notre être.

Le vers 7, qui commence par l'anaphore « Me impone », acquiert une forte résonance schopenhauerienne quant à l'assimilation de la condition humaine à un lot quotidien douloureux de misères : « Me impone las miserias de cada día, la condición humana ». En effet, l'une des thèses majeures de Schopenhauer est que « [...] la souffrance est le fond de toute vie »², lequel soutient, avec force, que l'homme est condamné à souffrir : « [...] quel que soit un homme, quel que soit son bien, la souffrance est pour tous l'essence de la vie, nul n'y échappe [...] »³ ; « [...] souffrir, c'est l'essence même de la vie »⁴.

Dans le poème borgésien, le sujet se soigne lui-même, ou pour être plus précis, il apporte ses soins à l'Autre, âgé, qui vit en lui et par lui : « Soy su viejo enfermero ; me obliga a que le lave los pies. ». L'indication du lavement des pieds est loin d'être insignifiante dans la mesure où elle met en évidence un geste d'amour envers soi en même

¹ « Everness » (vers 1) et « Ewigkeit » (vers 11), in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, pp. 76 et 77.

² A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 393.

³ *Ibid.*, p. 397.

⁴ *Ibid.*, p. 402.

temps que l'obligation d'humilité, la nécessité de revenir au contact avec le sol, de renouer un lien plus harmonieux avec la terre et avec soi-même. Cet acte peut être interprété comme un signe d'abaissement à prendre la condition de serviteur ou d'esclave. Tel Jésus-Christ qui a pris la condition d'un esclave avant de mourir sur une croix pour racheter les hommes, la voix bourgeoise ne devient-elle pas en quelque sorte le « serviteur souffrant » qu'annonce le prophète Isaïe dans l'Ancien Testament ? Rite traditionnel de purification, le lavement de pied fait disparaître ce que le pied a foulé comme mauvais chemin, les souillures qui s'y sont déposées. La veille de sa Passion, avant de se mettre à table pour la Cène, le Christ a lavé les pieds de ses apôtres afin de les nettoyer de leurs impuretés et de les inciter à un amour mutuel, à s'aimer, et à se servir, les uns les autres en toute humilité. A la lumière du sens évangélique de ce geste, n'y aurait-il pas, ici, un Autre qui se signifierait par ses « mauvais côtés » — ses mauvaises inclinations, ses mauvaises pensées, etc. — et qu'il faudrait donc purifier ? D'où cet humble rituel du lavement des pieds que se doit d'accomplir la voix poétique au quotidien.

Sa constitution charnelle, sa matière, révèlent à Borges une image insupportable de son être ; d'où cette allusion à l'asservissement à son double spéculaire, dans les vers 9 et 10 : « Me acecha en los espejos, en **la caoba**, en los cristales de las / tiendas ». Par cette observation, l'on saisit que le « je percevant » de Borges ne se reconnaît pas dans le « je perçu » et éprouve le sentiment d'altérité et de traque, la sensation que son double spéculaire le guette (verbe « acechar »), l'épie partout comme s'il était une « sentinelle », y compris dans les espaces les plus intimes comme celui de sa chambre d'enfance dont l'éclat des meubles en acajou est réfléchissant. Borges a fréquemment souligné et commenté l'horreur que lui ont toujours inspirée les miroirs depuis l'enfance, tant dans sa production écrite que lors de ses conférences et de ses entretiens. Le fait que les miroirs multiplient illusoirement et à l'infini la réalité qui est déjà en soi suffisamment dense et complexe, qu'ils ouvrent sur un espace fictif, ainsi que l'appréhension d'y voir le reflet d'une personne autre que soi ou une image déformée, constituent les principaux motifs de « el horror sagrado » que ressent Borges à l'égard de ces derniers. Pour recueillir de plus amples précisions, il n'est que de lire le poème, hautement révélateur, « Los espejos »¹.

¹ « Los espejos », in *Obra poética, 2 (1960-1972), Op. Cit.*, pp. 18-20 (C'est nous qui surlignons.) :

v. 1 Yo que sentí el horror de los espejos
no sólo ante el cristal impenetrable
donde acaba y empieza, inhabitable,
un imposible espacio de reflejos

v. 30 **Nos acecha el cristal.** Si entre las cuatro
paredes de la alcoba hay un espejo,
ya no estoy solo. Hay otro. Hay el reflejo
que arma en el alba un sigiloso teatro.

Dans les vers 11 et 12 du poème « El centinela », Borges fait ensuite part de ses divers échecs sur le plan sentimental : « Una u otra mujer lo ha rechazado y debo compartir su / congoja ». Cette non réciprocité du sentiment amoureux, cette non plénitude, témoignent de l'asservissement de Borges à son *anima* (« l'éternel féminin qui sommeille dans l'homme »¹) dirait Jung, c'est-à-dire qu'il demeure sous l'emprise de l'image de la femme idéale ancrée en lui et qu'il n'a pu dépasser. A ce sujet, le commentaire de Mario Paoletti est particulièrement éclairant :

Vivió enamorado de mujeres a las que consideró únicas y creía que cuando uno está enamorado ve a la persona amada « igual que como Dios nos ve ». Pero casi ninguna de esas mujeres lo amó. Muchas lo admiraron (que es un sentimiento parecido al amor e igual de noble, pero insuficiente) y algunas hasta jugaron con la idea de una relación completa. Pero siempre había un momento en que se producía el rechazo y la huida, y entonces llegaba la humillación y la desesperación, el deseo de ser otro y el deseo de dejar de ser (vivió pensando en el suicidio, y no atreviéndose).²

Aux vers 11 et 12, c'est la compassion, et non point un sentiment de haine, que manifeste Borges à l'égard de son double amoureux submergé de tristesse : « debo compartir su congoja ». En la circonstance ce commentaire d'Otto Rank, dans son ouvrage

v. 5	sino ante el agua especular que imita el otro azul en su profundo cielo que a veces raya el ilusorio vuelo del ave inversa o que un temblor agita	v. 35	Todo acontece y nada se recuerda en esos gabinetes cristalinos donde, como fantásticos rabinos, leemos los libros de derecha a izquierda.
v. 10	y ante la superficie silenciosa del ébano sutil cuya tersura repite como un sueño la blancura de un vago mármol o una vaga rosa,	v. 40	Claudio, rey de una tarde, rey soñado, no sintió que era un sueño hasta aquel día en que un actor mimó su felonía con arte silencioso, en un tablado.
v. 15	hoy, al cabo de tantos y perplejos años de errar bajo la varia luna, me pregunto qué azar de la fortuna hizo que yo temiera los espejos.	v. 45	Que haya sueños es raro, que haya espejos, que el usual y gastado repertorio de cada día incluya el ilusorio orbe profundo que urden los reflejos.
v. 20	Espejos de metal, enmascarado espejo de caoba que en la bruma de su rojo crepúsculo disfuma ese rostro que mira y es mirado,	v. 50	Dios (he dado en pensar) pone un empeño en toda esa inasible arquitectura que edifica la luz con la tersura del cristal y la sombra con el sueño.
v. 25	infinitos los veo, elementales ejecutores de un antiguo pacto, multiplicar el mundo como el acto generativo , insomnes y fatales. Prolongan este vano mundo incierto en su vertiginosa telaraña ; a veces en la tarde los empañá el hálito de un hombre que no ha muerto.	v. 50	Dios ha creado las noches que se arman de sueños y las formas del espejo para que el hombre sienta que es reflejo y vanidad . Por eso nos alarman.

¹ C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Op. Cit., p. 167.

² Mario Paoletti, « Las novias de Borges », in *Revista de Occidente*, Madrid, n° 301, junio de 2006, p. 6.

Don Juan et Le Double, vient à point nommé : « De ce qu'un frère est un rival, il s'ensuit une haine contre ce concurrent en amour, et par conséquent on comprend mieux le désir de la mort du Double, et même l'impulsion à le tuer »¹. Borges, lui, ne considère pas son frère comme un rival, n'éprouve aucune pulsion meurtrière à son égard, mais au contraire se pose comme un être empathique et compatissant. Ainsi nous voyons-nous en mesure d'émettre une hypothèse explicative quant à cette non réalisation de son *anima* : il est possible que les ombres parentales aient été enracinées si profondément en Borges, qu'elles ont bloqué, ou du moins fortement ralenti, son épanouissement sentimental. Jung, à cet égard, apporte un éclairage des plus précieux quant à semblable tension :

Les parents sont évidemment, pour l'enfant, les êtres les plus proches et les plus influents. Mais, à l'âge adulte, cette influence devra avoir été surmontée ; l'adolescent, dans son processus d'émancipation, se posera en s'opposant ; il s'efforcera de minimiser les influences reçues, c'est-à-dire qu'il refoulera et dissociera les séquelles psychologiques de son éducation. Les « imagines » parentales se trouveront donc encore plus, si faire se peut, niées et refoulées hors du conscient [...].

Or, pour l'homme adulte, ce qui à l'avenir va remplacer les parents en tant qu'influence de l'ambiance immédiate, c'est la *femme*. La femme est la compagne de l'homme [...]²

Il semblerait que chez Borges les ombres influentes des parents soient demeurées cristallisées en lui, et ce d'autant plus si l'on considère, en particulier, la relation d'une extrême complicité, plus précisément de "couple" quasi fusionnel³ que forma Borges avec sa mère jusqu'en 1975, date du décès de cette dernière. Sa mère consacra toute sa vie à aider son fils dans ses activités de lecture et d'écriture. Sans s'être détaché complètement de ce lien fusionnel avec sa mère, soulignons toutefois que Borges ne demeura, à notre avis, ni un parfait enfant modèle, ni un « éternel adolescent ». Par exemple, le fait qu'il n'hésita pas à produire des récits dont le contenu déplaisait fortement à sa mère est le signe d'un processus d'"individuation", certes entravé, mais indéniablement en cours de réalisation et qui trouva peut-être sa pleine réalisation, lors des derniers mois de sa vie en 1986 à Genève, lorsqu'il se maria cette année-là avec sa secrétaire dévouée, María Kodama.

A propos du terme jungien d'« individuation », il y a lieu de préciser qu'il est « aux antipodes de l'individualisme et de l'égoïsme »⁴. Jung le définit comme [...] « un processus de différenciation qui a pour but de développer la personnalité individuelle. [...]

¹ Otto Rank, *Don Juan et Le Double*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001, p. 106.

² C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Op. Cit., pp. 143-144 (en italique dans le texte).

³ Selon Manuel Vicent, Borges « Fue un niño enfermizo vestido de niña al que su madre nunca dejó salir de su placenta. » (M. Vicent, « Jorge Luis Borges : la visión del ámbar », in *El País Babelia*, Madrid, 27 de junio de 2009).

⁴ C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Op. Cit., p. 117.

l'individu n'est pas seulement unité, son existence même présuppose des rapports collectifs ; aussi le processus d'individuation ne mène-t-il pas à l'isolement, mais à une cohésion collective plus intensive et plus universelle. »¹. Analyse qu'il approfondira et qui lui vaudra cette explication sous la plume de Rémi Le Marc'hadour : « L'être profond de l'individu s'épanouit pleinement en un Soi, en réalisant l'union des contraires et l'intégration réussie des composantes diverses, pour une large part, inconscientes : *“l'individuation est un mysterium conjunctionis : le Soi est éprouvé comme une union nuptiale des moitiés opposées et comme une totalité faite de parties rassemblées.”* »². Jung, en effet, considérait que « *L'individuation n'a d'autre but que de libérer le Soi, d'une part des fausses enveloppes de la persona, et d'autre part de la force suggestive des images inconscientes.* »³.

L'hypothèse posée des ombres parentales comme source de blocage, ou du moins de ralentissement à l'épanouissement du Soi de Borges, à son individuation, se trouve corroborée par les vers 14 à 16. Par le biais de la phrase « Me exige el nebuloso aprendizaje del terco anglosajón. », est perceptible l'ombre du père, eu égard à l'ascendance anglaise paternelle, plutôt érudite. La quête de la connaissance des racines linguistiques ancestrales du père — qui implique un travail laborieux — se retrouve projetée sur le fils. Dans son essai biographique, Rodríguez Monegal explique que le père de Borges avait échoué dans la carrière littéraire qu'il avait commencée (son roman *El caudillo* demeura, d'ailleurs, inachevé). Ainsi le fils se devait-il de réussir là où le père avait échoué. La vocation littéraire de Jorge Luis Borges s'est toujours imposée comme une évidence pour le père. Fait suite implicitement l'ombre de la mère, présente dans les vers 15 et 16 et parallèlement enracinée en Borges : « Me ha convertido al culto idolátrico de militares muertos, con / los que acaso no podría cambiar una sola palabra. ». Cette ombre maternelle a exercé une influence certaine sur son fils, puisque ces vers mettent en lumière un processus de métamorphose de Borges vers une idolâtrie de la lignée de ses ancêtres militaires maternels. Cette vénération de Borges à l'égard de ses ancêtres glorieux explique, à n'en pas douter, les multiples hommages qu'il leur a rendus dans sa production littéraire. En outre, Borges n'a pas pu suivre une carrière militaire comme sa mère en rêvait, en raison de sa déficience visuelle. Ses écrits à la gloire de ses ancêtres héroïques

¹ C. G. Jung, *Types psychologiques*, préface et traduction de Yves Le Lay, Genève, Librairie de l'Université, 3^{ème} éd., 1968, p. 449 (en italique dans le texte).

² C. G. Jung, *Aion. Etudes sur la phénoménologie du Soi*, Paris, Albin Michel, 1983, p. 78, cité par Rémi Le Marc'hadour, in *Identité et individuation dans l'œuvre de Jorge Luis Borges, Op. Cit.*, pp. 5-6 (en italique dans le texte).

³ C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient, Op. Cit.*, p. 117 (en italique dans le texte).

sont d'une certaine manière une compensation et une forme d'amour qu'il témoigne à sa mère, voire certainement une façon de se revaloriser aux yeux de cette dernière. Dès lors, l'on comprend mieux la présence thématique prégnante du culte des ancêtres guerriers. Pour Borges, l'image du guerrier est un héritage maternel, et qui plus est, l'image du guerrier constitue, comme le dirait Jung, un « archétype » profond de l'inconscient collectif¹, ce qui peut également expliquer l'attrait de Borges, sa fascination, pour la vaillance et le courage des combattants. A propos du culte des ancêtres, Jung affirme qu'il est « universellement répandu »² ; il constitue une pratique archétypale primitive.

Soulignons, cependant, que Borges a conscience de l'éventualité d'une communication totalement impossible (comme l'indique la restriction « no [...] una sola palabra »), de l'inexistence de la moindre affinité, entre ses ancêtres militaires et lui-même : « con / los que acaso no podría cambiar una sola palabra ». Cette indication sous-tend, assurément, une non identification de Borges avec ses valeureux ancêtres ainsi que le conflit entre les Armes et les Lettres — et, plus implicitement encore, l'antagonisme entre la Civilisation et la Barbarie —, lequel se condense d'ailleurs en l'intériorité de Borges dans le conflit des ombres parentales (Leonor Acevedo, descendante d'une lignée guerrière, et Jorge Borges, descendant d'une lignée globalement littéraire, érudite)³.

¹ Précisons que Jung distingue l'inconscient personnel de ce qu'il a appelé « l'inconscient collectif » :

« un inconscient personnel à base de complexes, avec tous les éléments refoulés du conscient ; un inconscient collectif à base d'archétypes, commun à toute l'humanité et origine de toutes les grandes images mythiques » (in *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, *Op. Cit.*, p. 13 ; en italique dans le texte).

² C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, *Op. Cit.*, p. 143.

³ « La lignée des ancêtres n'est certes pas ressentie par Borges comme un épanouissement interne (même si l'auteur affiche une réelle fierté d'en être le descendant) mais bien plus comme un enfermement tenace dans un "miroir" du passé et une impossibilité réelle à vivre et à parachever une individuation », commente Rémi Le Marc'hadour, à propos d'un passage du poème « La noche cíclica » qui produit un écho au discours de la voix poétique de « El centinela » (in *Identité et individuation dans l'œuvre de Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, p. 181) :

v. 21 Ahí está Buenos Aires. El tiempo que a los hombres
v. 22 trae el amor o el oro, a mí apenas me deja
v. 23 esta rosa apagada, esta vana madeja
v. 24 de calles que repiten los pretéritos nombres

v. 25 de mi sangre : Laprida, Cabrera, Soler, Suárez...
(« La noche cíclica », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 48.)

[Voilà Buenos Aires. Le temps qui aux hommes
apporte l'amour ou l'or, à moi me laisse à peine
cette rose éteinte, cet écheveau dérisoire
de rues qui répètent les noms du passé

de mon sang : Laprida, Cabrera, Soler, Suárez...
(traduction de R. Le Marc'hadour)]

La multitude de ses doubles soumet Borges à une véritable dictature intérieure comme l'atteste, de toute évidence, la récurrence de verbes d'ordre, de commandement (l'anaphore verbale « imposer » et les verbes « exiger », « dictar »), dont la signification se trouve renforcée, de surcroît, par les anaphores du pronom complément d'objet « Me » qui mettent intensément en évidence l'état de passion de Borges (telle la Passion christique) ; le sujet subit l'assaut, l'envahissement de tous ses doubles.

Par ailleurs, jaillit un autre double de Borges qui revêt une importance particulière (comme on le verra plus en détail dans le texte « Borges y yo »), à savoir son double social d'écrivain : « Me dicta ahora este poema, que no me gusta. ». Il s'agit là d'une allusion à ce que Jung appelle la *persona*, c'est-à-dire une sorte de « masque »¹ : « [...] originairement, la *persona* désignait le *masque* que portait le comédien, et qui indiquait le rôle dans lequel il apparaissait.² [...] comme son nom le dit, la *persona* n'est qu'un masque, qui, à la fois, dissimule une partie de la psyché collective dont elle est constituée, et donne l'illusion de l'individualité ; un masque qui fait penser aux autres et à soi-même que l'être en question est individuel, alors qu'au fond il joue simplement un rôle à travers lequel ce sont des données et des impératifs de la psyché collective qui s'expriment. »³.

A la fin du vers 13 (« que no me gusta »), Borges manifeste sa conscience de l'abîme, de la discordance, entre son vouloir conscient et le devoir que lui impose sa *persona*. Quant à lui, Jung affirme la capacité de l'homme à opérer une distinction entre la volonté de son Moi et les exigences, les obligations, que lui dicte son inconscient : « [...] de même que je puis distinguer ce que ma fonction exige et attend de moi de ce que je veux, je puis apprendre à faire la distinction entre ce que je veux et ce que mon inconscient a tendance à **m'imposer**. »⁴. Remarquons l'emploi chez Jung du verbe « imposer » et du pronom élide « m' » que l'on retrouve, de façon spéculaire et anaphorique, dans les vers 6 et 7 du poème borgésien (« Me impone [...] »). L'on peut supposer que ce poème déplait à Borges, parce qu'il révèle le conflit psychique qui règne en son for intérieur, une sorte de dictature interne que lui fait subir, endurer, son Autre protéiforme, depuis plus de sept décennies, et plus précisément cela l'incommode que sa *persona* lui dicte, en outre dans un ton fort inhabituel, le dévoilement intime des facettes spéculaires, sombres et aliénantes qui demeurent cristallisées en lui et qui le freinent dans son processus d'individuation. Notons que la tournure verbale « dicta » (v. 13) coïncide graphiquement avec les deux premières

¹ C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Op. Cit., p. 69.

² *Ibid.*, p. 83 (en italique dans le texte).

³ *Ibid.*, p. 84.

⁴ *Ibid.*, p. 161. (C'est nous qui surlignons.)

syllabes du substantif « dictature ». Fort judicieusement, la psychanalyste Monique Charles souligne, à propos des doubles de Borges : « Parties de l'écrivain, ils [les doubles] sont pourtant autres, méconnus, interdits habituellement hors jeu de son orbe d'influence »¹.

Les vers 17 et 18 suggèrent que l'Autre en Borges est présent comme un frère inséparable, ce que confirme au vers 23 l'apostrophe « inseparable hermano » qui prend une résonance baudelairienne² :

- v. 17 En el último tramo de la escalera siento que está a mi lado.
- v. 18 Está en mis pasos, en mi voz.
[...]
- v. 23 Nos conocemos demasiado, inseparable hermano.

Au-delà d'un aspect gémellaire avec l'Autre, du frère jumeau — qui se fait aussi particulièrement manifeste dans le sonnet « A un poeta menor de 1899 » où la voix poétique du Moi borgésien apostrophe sa *persona* d'écrivain : « vago hermano mayor »³ —, l'Autre se donne à voir dans la poésie de Borges comme le frère siamois, un « inseparable hermano ». Cette image borgésienne du frère siamois trouve son commentaire dans les écrits de Jung, à propos de la *persona* : « Derrière ce masque se développe ce qu'on appelle la « vie privée ». Cette séparation archiconnue du conscient en **deux frères siamois** différant entre eux jusqu'au ridicule représente une opération psychologique profonde, qui ne peut pas rester sans conséquences pour l'inconscient. »⁴. Dans le cas de Borges, l'Autre est irrémédiablement incrusté en lui et semble quasiment fusionner avec lui ou, du moins, indéfectiblement lié à lui, y compris dans les activités les plus vitales de la condition humaine (boire, manger...), comme le souligne le vers 24, où Borges s'adresse sur le mode du tutoiement et de l'apostrophe à l'Autre :

- v. 22 Ninguno de los dos engaña al otro, pero los dos mentimos.
- v. 23 Nos conocemos demasiado, inseparable hermano.
- v. 24 Bebes el agua de mi copa y devoras mi pan.

¹ M. Charles, *J. L. Borges ou l'étrangeté appivoisée. Approche psychanalytique des enjeux, sources et ressources de la création*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 15.

² C. Baudelaire, « Au lecteur », in *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1972 et 1996, p. 34 :

C'est l'Ennui ! — l'oeil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère !

³ J. L. Borges, « A un poeta menor de 1899 », vers 10, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 71.

⁴ C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, *Op. Cit.*, p. 155. (C'est nous qui surlignons.)

Le tutoiement s'est produit par la transition énonciative du passage au pronom de première personne du pluriel « Nos » dans les vers 22 et 23, ce qui amoindrit la distanciation de Borges avec son Soi, instaurée depuis le début du poème jusqu'au vers 21, au profit de la mise en place comme d'un début de dialogue direct de Borges avec soi-même. A ce propos, Jung soutient que « [...] *le dialogue entre le Moi et l'inconscient est universel. Le jeu dynamique entre le Moi et l'inconscient constitue depuis toujours comme un flux et reflux fondamental de la vie* »¹. L'on saisit que Borges n'a plus de secret, de jardin intime, pour l'Autre et réciproquement : « Nos conocemos demasiado ». Le vers 22 ouvre sur la possibilité d'une entente harmonieuse entre Borges et l'Autre, étant donné qu'ils semblent ne pas entretenir une connivence basée sur le mensonge, qu'ils ne se mentent pas mutuellement : « Ninguno de los dos engaña al otro ». Mais la fin du vers, marquée par l'adverbe adversatif « pero », laisse entendre l'impossibilité d'une communication sincère entre les deux dimensions de l'être borgésien, en raison même de leur pratique commune du mensonge : « pero los dos mentimos ».

Avant de commenter la fin du discours poétique, il importe de mentionner l'effet de surprise, de stupéfaction peut-on même dire, que crée la révélation de la haine, du dégoût que ressent Borges à l'égard de l'Autre, et tout particulièrement, envers sa propre matière, sa propre chair, qui lui impose des nécessités matérielles précédemment évoquées dans les vers 4 à 8 :

- v. 19 Minuciosamente lo odio,
- v. 20 Advierto con fruición que casi no ve.
- v. 21 Estoy en una celda circular y el infinito muro se estrecha.

L'adverbe « minuciosamente », en tête du vers 19, suggère avec force toute l'application, la précision, qu'emploie Borges à se détester. Il vient fort à propos de relever un passage saisissant de l'article de Mario Paoletti qui explicite cette idée d'aversion de Borges à l'égard de sa propre chair et de sa lassitude à se plier aux besoins matériels qu'elle lui impose au quotidien ; ce passage éclaire la confession laconique « Minuciosamente lo odio » du vers 19 :

Borges se odiaba. Lo avergonzaba lo que le devolvía el espejo (y por eso los espejos son « abominables »). Se llamaba a sí mismo « tapir », describía su rostro como « obeso y epiceno », odiaba su tartamudeo, su timidez, sus ojos débiles. Odiaba su letra (« de enano ») y hasta su voz (« entre bebé y Matusalén »). Su coquetería era mínima : un peine en el bolsillo alto de la chaqueta para repasar el pelo y dejarlo en orden (a veces, recurso de tímido, escondía el peine en la palma de la

¹ *Ibid.*, préface à l'édition française, par le docteur Roland Cahen, (janvier 1964), p. 11 (en italique dans le texte).

mano). Pero sobre todo **odiaba su carne y las necesidades de esa carne**. Este adolescente eterno muchas veces se acostaba vestido para evitar el contacto con su propio cuerpo. A mediados de los 20 Borges escribe en su « Boletín de una noche » : « Soy un hombre palpable (me digo) pero con piel negra, esqueleto negro, encías negras, sangre negra que fluye a través de la carne negra [...]. Me desvisto y (por un instante) soy esa bestia vergonzosa, furtiva, inhumana y, en cierto modo, alienada de sí misma que es un ser desnudo ».¹

Au vers 20, un autre complément circonstanciel, « con fruición », signale le plaisir morbide qu'éprouve Borges, quant au constat de sa défaillance visuelle. Pourquoi un tel plaisir ? L'on peut émettre l'hypothèse que, grâce à cette cécité, Borges ne peut plus être confronté à l'image spéculaire de l'Autre qui est, pour lui, source de grande répulsion et à l'origine d'une traque infinie, comme nous avons pu le constater dans les vers 9 et 10. Ce serait, en ce sens, un soulagement, une libération de la sentinelle de l'Autre au regard de qui il ne se reconnaît pas. Or, il n'est pas à exclure, toutefois, l'hypothèse selon laquelle ce plaisir malsain cacherait un état de profonde souffrance. En effet, l'image de la geôle de ses yeux met en relief l'idée d'un Moi carcéral qui semble de plus en plus l'étouffer, comme le souligne le rétrécissement oppressant, asphyxiant, des murs d'ailleurs peut-être illusoirement infinis :

v. 21 Estoy en una celda circular y el infinito muro se estrecha.

L'image évocatrice du rétrécissement des murs renvoie à l'évidence aux parois orbiculaires des yeux et, par effet métonymique, ce ne sont pas elles qui en réalité se réduisent mais le champ visuel de Borges. Cette image du rétrécissement de « la celda circular » rappelle un autre poème de Borges, en prose, (« Un sueño »), où la mise en abyme qui produit une imbrication de cellules les unes dans les autres à l'infini suggère l'Eternel Retour², mais, ici, sous le signe néfaste de l'enfermement croissant de l'écrivain

¹ M. Paoletti, « Las novias de Borges », in *Revista de Occidente, Op. Cit.*, p. 6. (C'est nous qui surlignons.)

² Autant l'Eternel Retour semble produire l'effet bénéfique de contrevenir au cours irrévocable du temps linéaire dont l'homme est prisonnier et condamné à la finitude, autant l'Eternel Retour peut, au contraire, prendre une tournure cauchemardesque, présenter l'effet pervers d'un labyrinthe circulaire dont l'homme se retrouve éternellement prisonnier, condamné à une condition d'éternel errant.

Semblable pensée se fait jour chez Schopenhauer, comme l'indique Clément Rosset (in *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, Paris, P.U.F., 3^{ème} éd., 2010, pp. 95-96 ; en italique dans le texte ; c'est nous qui surlignons.) :

[...] Le temps perd ses qualités d'« à-venir » : il n'est plus cette droite orientée vers un futur, telle que l'a constituée l'héritage judéo-chrétien. Il représente, au contraire, un cercle éternellement refermé sur lui-même, à la manière de la roue d'Ixion. L'ennui se définit par le *retour du temps* [note de bas de page], lequel, alors qu'il annonçait une fin nouvelle, ramène au point de départ ; à l'attente de plaisir succède la nausée. Tel est le **cercle infernal du Vouloir**, qui fait alterner sans trêve joie, attente et douleur, sans qu'on puisse jamais sortir du cercle : le temps tourne, mais ne progresse pas.

dans un espace qui ne cesse de se rapetisser et, parallèlement, l'amenuisement de son champ visuel :

En un desierto lugar del Irán hay una no muy alta torre de piedra, sin puerta ni ventana. En la única habitación (cuyo piso es de tierra y que tiene la forma del círculo) hay una mesa de madera y un banco. En esa celda circular, un hombre que se parece a mí escribe en caracteres que no comprendo un largo poema sobre un hombre que en otra celda circular escribe un poema sobre un hombre que en otra celda circular... El proceso no tiene fin y nadie podrá leer lo que los prisioneros escriben.¹

III- L'AU-DELÀ : LA POSSIBILITÉ D'UNE PLEINE RÉALISATION DE SOI ?

Les trois derniers vers parachèvent le discours poétique, en créant un nouvel effet de surprise :

- v. 25 La puerta del suicida está abierta, pero los teólogos afirman
v. 26 que en la sombra ulterior del otro reino estaré yo,
v. 27 esperándome.

[Note de bas de page : Cette notion obsédante du retour du temps n'est pas sans avoir eu quelque influence sur la théorie nietzschéenne du *retour éternel*, dont la signification demeure pourtant très éloignée de l'intuition schopenhauerienne, qui reste enfermée dans le seul concept de *répétition*.]

Rémi Le Marc'hadour apporte, à ce sujet, un précieux éclairage :

L'œuvre borgienne toute entière est travaillée par le circulaire, magnifique image de totalité, héritée des siècles anciens, mais aussi **puissante figure d'enfermement**. L'espace borgien se répartit entre des lieux clos et circulaires (la bibliothèque, la cave, le puits, la prison...) qui deviendront bien vite cauchemardesques (le labyrinthe), et des lieux qui se perdent dans l'infini de l'indéterminé (la Pampa ou le "désert", autres labyrinthes peut-être plus angoissants). Si certains d'entre eux se révéleront être les lieux d'une illusoire révélation, d'autres concrétiseront le schème fondamental de l'errance qui consacre la perte totale ou l'inexistence des repères et métaphoriseront la pérégrination incessante et désespérée de l'homme en quête du sens, à la recherche de son identité.

Mais les images de la circularité et de l'enfermement sont aussi **une projection du Moi** qu'énonce le sujet d'écriture. Elle transcrit l'enfermement d'un être **dans une projection narcissique parentale** dont il n'a jamais réussi à se défaire (la circularité et les images d'enfermement sont aussi, et peut-être principalement, une manifestation de la compulsion de répétition). Elles proclament donc ainsi les **difficiles tentatives d'affirmation du Moi** et le **chaotique processus d'individuation** qui s'enlisera souvent dans la monotonie des ressassements inlassables. (in *Identité et individuation dans l'œuvre de Jorge Luis Borges, Op. Cit.*, pp. 460-461 ; c'est nous qui surlignons).

¹ J. L. Borges, « Un sueño », in *Obra poética, 3 (1975-1985), Op. Cit.*, p. 228.

Traduction en français :

En un lieu désert de l'Iran apparaît une tour de pierre, plutôt basse, sans portes ni fenêtres. Dans l'unique pièce (dont le sol est en terre battue et qui a la forme d'un cercle) se trouvent une table de bois et un banc. Dans cette cellule circulaire un homme qui me ressemble écrit en caractères que je ne comprends pas un long poème sur un homme qui dans une autre cellule circulaire... Le processus n'a pas de fin et personne ne parviendra à lire ce qu'écrivent les prisonniers.

Cette pensée intime confie sans ambages toute la considération qu'accorde la voix borgésienne au suicide : « La puerta del suicida está abierta ». Mais Borges ne cède pas à cette tentation car, bien qu'il se dise ne pas être religieux, il ressent toutefois l'intuition d'une continuité identitaire éternelle de son être dans l'au-delà, comme l'affirme la croyance des théologiens, ou encore Jung : « l'intuition la plus profonde d'une continuité "éternelle" du vivant »¹. Il rêve de se séparer complètement de l'Autre trop envahissant, de cette image de la *persona*, et partant, souhaiterait une mort totale, comme cela lui arrive parfois de l'avouer lors de son entretien avec Alina Diaconú :

Je suis prêt à mourir à tout moment. Si vous me disiez que j'allais mourir dans la demi-heure, je vous répondrais : « Quel soulagement, quelle simplification d'en finir avec tout, et surtout d'en finir avec Borges, qui me fatigue... »

Pourquoi « vous fatigue » ?

Eh bien, parce que j'y suis trop habitué, il faut que je vive **avec cette image**... Enfin, nous nous supportons.²

[...]

Non je ne suis pas religieux. J'espère que ma mort sera définitive. C'est pour cela que dans un poème, « Le suicide » [El suicida³], j'en parle. « Je regarde le dernier crépuscule, j'éteindrai toutes les étoiles, j'éteindrai la nuit ».⁴

Or, dans le poème qui nous occupe, Borges pressent que le suicide le mènerait seulement à une destruction partielle — et non au Néant dont il rêve, comme le met en relief sur un ton saisissant, hautement tragique et solipsiste, le poème « El suicida » —, et plus précisément à une destruction de sa matière, de son enveloppe corporelle, mais pas de son âme, immortelle. Le suicide ne constitue pas la voie de la libération souhaitée. Jung ne

¹ C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, *Op. Cit.*, p. 153 (entre guillemets dans le texte).

² J. L. Borges, *Entretien avec Alina Diaconú*, *Op. Cit.*, p. 8. (C'est nous qui surlignons.)

³ J. L. Borges, *Obra poética, 3 (1975-1985)*, *Op. Cit.*, p. 22 :

El suicida

No quedará en la noche una estrella.
No quedará la noche.
Moriré y conmigo la suma
del intolerable universo.
Borraré las pirámides, las medallas,
los continentes y las caras.
Borraré la acumulación del pasado.
Haré polvo la historia, polvo el polvo.
Estoy mirando el último poniente.
Oigo el último pájaro.
Lego la nada a nadie.

Le suicide

Il ne restera pas d'étoile dans la nuit.
Il ne restera pas de nuit.
Je mourai et avec moi la somme
De l'intolérable univers.
J'effacerai les pyramides, les médailles,
Les continents et les visages.
J'effacerai l'accumulation du passé.
Je réduirai l'histoire en poussière et la poussière en poussière.
Je regarde le dernier couchant.
J'entends le dernier oiseau.
Je lègue le néant à personne.

⁴ J. L. Borges, *Entretien avec Alina Diaconú*, *Op. Cit.*, p. 14.

rappelle-t-il pas à ce sujet : « La qualité de l'immortalité personnelle » de l'âme est patente dans « les conceptions religieuses »¹. Il précise que ce concept d'immortalité ne fut pas toujours admis par les conceptions primitives et que, pour la science, il « relève de la notion même de l'autonomie de l'âme ». De son point de vue psychanalytique, Jung propose la définition basique suivante :

Dans une acception psychologique, l'immortalité veut tout d'abord et tout simplement désigner une activité psychique qui transgresse les frontières du conscient. « Par-delà la tombe ou la mort » est psychologiquement synonyme de « par-delà le conscient ».²

Il enrichit, de plus, cette définition de l'idée que « L'autonomie du complexe de l'âme sous-tend naturellement et renforce la représentation d'une entité invisible, personnelle, vivant en apparence dans un monde différent du nôtre. »³.

Par ailleurs, le fait que la voix borgésienne projette la possibilité de s'attendre, mise en relief dans le vers final par la présence unique du verbe « esperarse », revêt un aspect énigmatique, ambigu : « [...] en la sombra ulterior del otro reino estaré yo, / esperándome. »⁴. L'on peut y voir à nouveau, de façon circulaire et plutôt néfaste pour le sujet, l'image de la sentinelle qui poursuit éternellement sa traque (effet de prolongement éternel de l'action par l'usage du gérondif)⁵. Ou bien, au contraire, il est possible d'entrevoir une lueur d'espoir quant à une retrouvaille plus harmonieuse, plus sincère de Borges avec soi-même et la possibilité finale de "s'individuer", de parvenir enfin à l'individuation, à une pleine réalisation de soi-même, à sublimer toutes les entraves cristallisées jusqu'alors en lui. Une individuation après la mort, le commencement d'une « vraie vie » ne semblent pas impossibles, eu égard au commentaire suivant de Borges lors de l'un de ses entretiens :

¹ C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Op. Cit., p. 150.

² *Ibid.*, p. 151 (entre guillemets dans le texte).

³ *Ibid.*, p. 151.

⁴ J. L. Borges, « El centinela », vers 26 et 27, in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 112.

⁵ C'est, d'ailleurs, l'interprétation que soutient María Kodama :

À nouveau l'Autre est converti en sentinelle, lui qui est également haï. Ce qui est terrible chez cet Autre, c'est qu'il représente **la tyrannie** d'une telle division interne, division qui se prolongera après la mort, puisque « dans l'ombre de l'autre royaume, je serai là à m'attendre ».

La rencontre *avec soi-même sans division* est impossible : après la mort, l'Autre sera encore là au réveil. La situation est sans issue. L'homme éprouve l'accablement d'une monotonie sans fin, **l'emprisonnement dans un temps circulaire**, il est semblable à l'animal qui fait tourner la noria. (María Kodama, « Le thème de l'Autre dans quelques œuvres de Borges », in *Borges, souvenirs d'avenir*, Op. Cit., p. 63 ; en italique dans le texte ; c'est nous qui surlignons.)

Je crois que nous avons déjà parlé de la bague de Mary, *Queen* des Ecossais, où elle fit graver *In my end is my beginning*, dans ma fin est mon commencement. Et la bague elle-même devenait une métaphore de l'idée. On peut interpréter cette phrase de plusieurs façons. On peut penser qu'elle voulait dire qu'elle serait célèbre après la mort. Mais je ne crois pas. Elle était chrétienne et elle a plutôt voulu dire : « Après ma fin, après la mort de mon corps, là commencera ma vraie vie, ma vie au ciel ». L'autre interprétation est celle d'une idée vaniteuse, un peu mesquine.¹

La révélation plus explicite qui suit corrobore cette conception de la mort comme une voie possible de libération du masque public de l'écrivain et d'épanouissement total, attendue avec espoir :

[...] à la vérité, je ne me supporte plus. Oh, bien sûr, si je continue sans aucun souvenir d'avoir jamais été Borges, peu m'importera alors ; car, aussi bien, j'ai pu être des centaines d'individus bizarres avant ma naissance, mais cela ne me troublera pas, puisque j'aurai oublié. Quand je pense à la mortalité, à la mort, j'y pense **avec espoir**, avec impatience. Je dirais que je suis avide de mourir, que je veux cesser de m'éveiller chaque matin en constatant : Eh bien voilà, je dois revenir à Borges.²

Pour conclure le commentaire de ce poème « El centinela », rappelons combien ce discours est hautement révélateur de la cohabitation difficile dans la psyché borgésienne des multiples doubles qui tiraillent et empiètent sur le Moi, comme par un effet d'« inflation » psychique, c'est-à-dire d'« une extension de la personnalité qui dépasse ses limites individuelles »³. C'est pourquoi, la dynamique du processus d'individuation semble ici clairement bloquée, ou du moins très fortement entravée. La répugnance que son corps, sa matière, inspirent au sujet borgésien est particulièrement saisissante et révélatrice de ses difficultés à accepter, honorer, sa propre enveloppe charnelle.

Jung soutient l'idée de la conjonction des contraires : de son point de vue, l'équilibre de l'être reposerait sur un juste antagonisme de forces qui habitent l'individu, sur un « jeu dialectique » de « nature contrapunctique » ; il soutient, de ce fait, l'existence d'un « lien souterrain unissant les contraires dans l'être »⁴. Or, cette conjonction des opposés ne se réalise pas chez la voix poétique qui souffre, subit, endure une véritable « dictature » intérieure, avons-nous dit précédemment — une « tyrannie » pour reprendre le terme de María Kodama —, comme la rend patente son énumération pléthorique de tous ses doubles qui l'empêchent d'être qui elle voudrait être vraiment. Comme le laisse entrevoir la fin de son discours, peut-être que le Ciel lui permettra de mieux s'accueillir (« esperándome »), de retrouver son vrai Moi, et de connaître un épanouissement total.

¹ J. L. Borges, *Entretien avec André Camp* suivi de *Neuf essais sur Borges*, Aigues-Vives (Gard), HB Éditions, 1999, pp. 63-64 (en italique dans le texte).

² J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, Op. Cit., p. 25. (C'est nous qui surlignons.)

³ C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Op. Cit., p. 56.

⁴ *Ibid.*, p. 163.

Dans le commentaire du texte précédent, nous avons pu constater qu'affleurerait, au vers 13, le masque de la *persona* de Borges, écrivain (« Me dicta ahora este poema, que no me gusta »). A cet égard, examinons à présent le texte intitulé « Borges y yo » dont la thématique du double social réside au cœur de sa réflexion.

Borges y yo

1. 1 Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel ; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo
1. 5 XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson ; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil ; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo
1. 10 bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser ; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en
1. 15 Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.
1. 20 No sé cuál de los dos escribe esta página.¹

¹ J. L. Borges, « Borges y yo », in *El hacedor, Op. Cit.*, pp. 61-62.
Traduction en français :

Borges et moi

C'est à l'autre, à Borges, que les choses arrivent. Moi, je marche dans Buenos Aires, je m'attarde peut-être machinalement, pour regarder la voûte d'un vestibule et la grille d'un patio ; j'ai des nouvelles de Borges par la poste et je vois son nom proposé pour une chaire ou dans un dictionnaire biographique. J'aime les sabliers, les planisphères, la typographie du XVIII^e siècle, les étymologies, le goût du café et la prose de Stevenson ; l'autre partage ces préférences, mais non sans une certaine complaisance qui les transfigure en attributs d'acteur. Il serait exagéré de prétendre qu'il y a de l'hostilité dans nos relations ; je vis et je me laisse vivre, pour que Borges puisse ourdir sa littérature et cette littérature me justifie. Je confesse bien volontiers qu'il a réussi quelques pages de valeur, mais ces pages ne sauraient me sauver, sans doute parce que ce qui est bon n'appartient à personne, pas même à lui, l'autre, mais au langage et à la tradition. Au

Dès le titre, ce récit met en lumière deux dimensions qui cohabitent dans l'être bourgeois, comme le laisse entendre la conjonction de coordination « y » : surgit d'emblée la dénomination « Borges » qui désigne, nous le verrons, le double social, la *persona*, de Borges, l'écrivain, tandis que le « yo » renvoie au vrai Moi.

Le narrateur dévoile l'occupation grandissante de l'Autre, de « Borges », dans le vrai Moi de l'homme, comme nous l'observerons (lignes 1 à 10). Nous saisissons l'abnégation à laquelle est contrainte le Moi véritable (l. 10 à l. 16), avant de constater l'impossibilité d'une libération de la *persona* (l. 16 à l. 20).

I- L'EMPIÈTEMENT DE LA *PERSONA* DANS LA VIE PRIVÉE DU MOI

Le récit s'amorce par l'instauration d'une distanciation énonciative entre le pronom indéfini l'« Autre » que le narrateur nomme ensuite « Borges » (« Al otro, a Borges ») et son Moi signifié par le pronom de première personne « Yo ». Les deux premières phrases confirment la dualité psychique établie dans le titre. Nous saisissons que l'étiquette nominative « Borges » correspond au double social, au masque de la *persona* de Borges, l'écrivain, alors que le pronom « Yo » désigne l'homme dans sa vie intime, privée.

De prime abord, et au fil du récit, il semble que le narrateur soit le vrai Moi, le « Yo ». Nous verrons que la dernière phrase crée la surprise de remettre en question l'identité de l'instance narrative.

De la première ligne à la sixième, est mise en relief, tout d'abord, cette distanciation entre l'Autre et le Moi, par la tournure initiale emphatique (« Al otro, a Borges es a quien [...] »), laquelle entre en contraste dans la phrase qui suit avec le pronom « Yo ». Cette différenciation se déploie, ensuite, par une alternance contrastive, un va-et-vient, de phrases se rapportant tour à tour à l'Autre et au « Yo », comme l'indique notre tableau :

demeurant, je suis condamné à disparaître, définitivement, et seul quelque instant de moi pourra survivre dans l'autre. Peu à peu, je lui cède tout, bien que je me rende compte de sa manie perverse de tout falsifier et magnifier. Spinoza comprit que toute chose veut persévérer dans son être ; la pierre éternellement veut être pierre et le tigre un tigre. Mais moi je dois persévérer en Borges, non en moi (pour autant que je sois quelqu'un) ; toutefois je me reconnais moins dans ses livres qu'en beaucoup d'autres ou que dans le raclement laborieux d'une guitare. Il y a des années, j'ai essayé de me libérer de lui et je suis passé des mythologies de banlieue aux jeux avec le temps et avec l'infini, mais maintenant ces jeux appartiennent à Borges et il faudra que j'imagine autre chose. Ainsi, ma vie est une fuite où je perds tout et où tout va à l'oubli ou à l'autre.

Je ne sais lequel des deux écrit cette page.

Lignes	L'Autre, « Borges »	Le « Yo »
1. 1	« Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas »	
II. 1-2		« Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel »
II. 2 à 4	« de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. »	
II. 4-5		« Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson »
II. 5-6	« el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. »	

A partir de la ligne 5, se fait jour la révélation de l'empiètement du double social, « Borges », dans la vie privée du vrai Moi : le verbe « partager » suggère les goûts communs entre l'Autre et le Moi (« el otro comparte esas preferencias »), à la nuance près que l'Autre revêt la particularité de s'afficher vaniteusement en comédien (« pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor »). Cette indication des traits d'un acteur fait, tout particulièrement, chorus avec le début du célèbre monologue shakespearien de Jaques :

All the world's a stage,
And all the men and women merely **players** :
[...]¹

Le monde entier est un théâtre,
Et tous les hommes et femmes ne sont que des **acteurs**.
[...]²

¹ W. Shakespeare, Act II, Scene VII. The forest, in *As you Like it*. (C'est nous qui surlignons.)
(< <http://shakespeare.mit.edu/asyoulikeit/full.html>>)

² C'est nous qui traduisons et surlignons.

Ce rôle d'acteur corrobore le concept jungien de *persona*. A ce propos, dans son ouvrage, Miguel Rojo Sierra, professeur de psychiatrie à l'Université de Valence, étaye cette idée étymologique et théâtrale de *persona* ; la *persona* est un « terme dérivant du grec *prosopon*, qui signifie masque » :

Les anciens acteurs de théâtre devaient porter différents masques pour jouer des rôles distincts. De même, pense Jung, chaque individu doit assumer un masque pour son « être-au-monde » et, même, en changer selon les rôles qu'il joue dans ses relations humaines. Le même homme est un père pour ses enfants, un époux pour sa femme et un directeur pour ses employés. Dans chacune de ses relations, il doit se comporter et se manifester de manière différente. De tels « masques », nécessaires pour s'acquitter de tant de rôles, lui sont fournis par la *persona*.

*La persona représente donc les attitudes conscientes envers le monde extérieur.*¹

Sur le mode de la litote (« Sería exagerado afirmar que [...] »), le « yo » du narrateur souligne que ne règne pas entre lui et l'Autre un rapport haineux, d'animosité (« [...] que nuestra relación es hostil »). Toutefois, l'effet de la litote laisse pressentir un rapport quelque peu douloureux, ce que confirmera la suite du récit. D'ailleurs, la phrase qui suit met en relief l'ambivalence qui caractérise la *persona*, à savoir son statut de masque aliénant (« le masque d'un assujettissement général du comportement à la coercition de la psyché collective »²) mais nécessaire (« la nécessité d'édifier une personnalité artificielle »³) : « yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica ». Cette phrase est des plus claires quant à l'identification forcée, l'assujettissement aliénant de la *persona*, qui entrave l'individuation, l'épanouissement de la personnalité individuelle du Moi. Ce dernier s'applique, en quelque sorte, à s'effacer, à se maintenir au degré minimal d'élan vital (« Yo vivo, yo me dejo vivir »), afin de laisser plus de place à l'épanouissement de l'Autre, de sa *persona*. A noter que l'emploi de la locution de finalité « para que » corrobore tout à fait la thèse de Jung selon laquelle le psychisme humain tend vers une finalité : « La vie psychique, dans son processus évolutif – comme tout processus vivant d'ailleurs –, n'est pas simplement un déroulement conditionné de façon causale ; elle est aussi une démarche orientée vers une certaine fin, à laquelle elle tend ; la vie est aussi **finalité** ; elle présente un aspect téléologique [...] »⁴. La fin de la phrase borgésienne « y esa literatura me justifica » rend patent un certain aspect

¹ M. Rojo Sierra, *Introduction à la lecture de C. G. Jung. Exposé méthodique de la psychologie des « complexes »*, traduit de l'espagnol par le Dr Yves Davrou (Édition originale : *Exposición metódica de la psicología de los « complejos » de Carlos Gustavo Jung*, Barcelona, Eunibar, 1982), Genève, Georg Éditeur, 1990 pour la présente édition, p. 42 (en italique dans le texte).

² C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Op. Cit., p. 84.

³ *Ibid.*, p. 155.

⁴ *Ibid.*, pp. 33-34. (C'est nous qui surlignons.)

salutaire de la *persona* : cette dernière représente, pour sûr, la justification de l'existence humaine du Moi, de sa raison d'être. Ce masque joue un rôle protecteur, comme l'indique, par exemple, cette comparaison jungienne de la *persona* à « un rempart », ce qui n'est pas sans rappeler le terme « sentinelle », précédemment commenté, dans le poème « El centinela » : « Grâce à la *persona*, on veut apparaître sous tel ou tel jour, ou l'on se cache volontiers derrière tel ou tel *masque* ; oui, **on se construit même une certaine *persona* donnée**, pour s'en faire **un rempart**. »¹. N'est-ce pas précisément le cas de Borges, qui s'est façonné patiemment le rempart de la sentinelle de l'Autre, sa figure sociale ? Cette réflexion borgésienne est, à ce sujet, particulièrement significative : « Tout écrivain entreprend deux œuvres différentes en même temps. L'une est le vers précis qu'il est en train d'écrire, l'histoire qu'il raconte, la fable qui lui est venue en rêve, et l'autre est **l'image qu'il crée de lui-même** »².

Néanmoins, dans le texte « Borge y yo », la phrase suivante vient contrebalancer cet aspect qui semblait salutaire au Moi : « Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición ». Après avoir reconnu la réussite de quelques-uns de ses écrits, le « Yo » souligne l'impossibilité de son salut individuel, personnel, par cette production (« pero esas páginas no me pueden salvar »). La raison invoquée fait comprendre que les meilleures productions littéraires connaissent une transcendance qui dépasse le Moi et même la *persona*, deviennent l'appropriation de la mémoire collective, de la tradition littéraire, et acquièrent, parfois, un aspect mythique (« del lenguaje o la tradición »).

II- D'UNE IDENTIFICATION FORCÉE À L'ABNÉGATION

Par le biais de la locution adverbiale « Por lo demás » (l. 10), le Moi du narrateur, mis en relief par la présence du pronom, insiste sur la perte définitive, irréversible, de son être personnel (« yo estoy destinado a **perderme**, definitivamente ») ainsi que sur la sauvegarde de seulement quelques parcelles identitaires temporelles de son vrai Moi, au travers de sa *persona* (« y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro »). L'on

¹ *Ibid.*, p. 118. (En italique dans le texte. C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 161. (C'est nous qui surlignons.)

retrouve dans les écrits de Jung cette même idée de dilution et de perte de la psyché individuelle dans la psyché collective (emploi du verbe « se perdre ») :

[...] pour le développement de la personnalité, **une différenciation** rigoureuse d'avec la psyché collective constitue **une nécessité absolue**, toute différenciation insuffisante entraînant une dissolution immédiate de l'individuel dans le collectif, parmi quoi il se mélange et **se perd**.¹

Or, la *persona* de Borges conduit le Moi au-delà d'une contrainte à l'identification, et plus précisément, à une véritable abnégation, une mise en retrait sacrificielle de la vraie personnalité de son Moi, comme le laisse entendre cette phrase : « Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. ».

De ce point de vue, Jung met également l'accent sur l'idée de sacrifice :

L'élaboration d'une *persona* soumise aux normes collectives auxquelles elle satisfait constitue une concession énorme au monde extérieur, **un vrai sacrifice de soi-même**, qui contraint directement le Moi à s'identifier avec la *persona*, de sorte qu'il existe réellement des individus qui croient être ce qu'ils représentent. »²

Sacrifice qui donne un écho sous la plume de Thomas Stearns Eliot : « Le développement d'un artiste [...] est un **perpétuel sacrifice de soi-même**. »³.

Jung n'omet pas d'indiquer les conséquences psychiques graves que ce sacrifice de soi peut entraîner : « [...] ce n'est pas sans dégâts et sans en être cruellement puni que l'homme peut s'aliéner lui-même au profit d'une personnalité artificielle. »⁴. Il insiste sur l'aspect fictif et artificiel de la *persona* : « [...] la *persona* n'est rien de « réel » : elle ne jouit d'aucune réalité propre ; elle n'est qu'une formation de compromis entre l'individu et la société [...] »⁵. Ainsi la *persona* n'est-elle qu'« un simple artifice », « qu'une apparence et, pourrait-on dire par boutade, une réalité à deux dimensions »⁶. Quand Jung précise son effet de boutade, en fait, il ne croit pas si bien dire. Le cas de Borges en est en quelque sorte l'illustration : un être qui apparaît, ici, dans un état similaire au dédoublement, à la différence que l'Autre est un Borges falsificateur et attaché au paraître.

La proposition subordonnée concessive (« aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar ») met en évidence que le Moi a conscience de cette concession

¹ C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Op. Cit., p. 72. (C'est nous qui surlignons.)

² *Ibid.*, p. 155. (C'est nous qui surlignons.)

³ P. Forest, « De Quelqu'un à Personne, de Personne à Quelqu'un. Borges autobiographe », in *Borges, souvenirs d'avenir*, Op. Cit., p. 36. (C'est nous qui surlignons.)

⁴ C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Op. Cit., p. 157.

⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁶ *Ibid.*, p. 84.

octroyée à sa *persona*, laquelle voile illusoirement l'« être véritable et réel », le « Soi individuel »¹.

Borges, l'homme, s'est forgé, façonné, tout au long de son existence, un masque social nullement représentatif de son être profond, sincère :

[...] une espèce de masque que l'individu revêt ou dans lequel il se glisse ou qui, même à son insu, le saisit et s'empare de lui, et qui est calculé, agencé, fabriqué de telle sorte parce qu'il vise d'une part à créer une certaine impression sur les autres, et d'autre part à cacher, dissimuler, camoufler, la nature vraie de l'individu.²

La suite du récit du « Yo » (l. 13 à l. 16) corrobore cette idée d'abnégation, de renoncement obligé (auxiliaire « haber de ») à son essence profonde : alors que Spinoza³ a dressé le constat de la persévérance de tout être dans son essence (« Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser ; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. »)⁴, le « Yo » (l. 14) du narrateur (pronom ici à valeur adversative, eu égard à la phrase précédemment citée) persévère dans le seul aspect de sa *persona*, au détriment de l'épanouissement de son être essentiel : « Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy) [...] ». Ce « yo » se prend même à douter, par le truchement d'une

¹ *Ibid.*, p. 88.

² *Ibid.*, pp. 153-154.

³ « *Chaque chose, selon sa puissance d'être (quantum in se est) s'efforce de persévérer dans son être.* » (Baruch de Spinoza, proposition VI, troisième partie « De l'origine et de la nature des sentiments », in *L'Éthique, Op. Cit.*, p. 189 ; en italique dans le texte).

⁴ Soulignons que cette pensée rationaliste de Spinoza qui n'admet pas la métaphore ni le mythe — « Libre de la metáfora y del mito », vers 12, poème « Spinoza », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.* — est, tout particulièrement, discordante avec le mythe de Deucalion et Pyrrha, conté par Ovide dans le Livre I des *Métamorphoses* qui met en lumière « **la continuité de la pierre à l'être humain qui en surgit** » (P. Brunel, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Librairie José Corti, 2004, p. 66 ; c'est nous qui surlignons.).

Après le déluge déclenché par le courroux de Jupiter pour châtier le roi d'Arcadie, Lycaon, qui a osé faire cuire de la chair humaine et la lui servir à table, et pour finalement anéantir l'espèce humaine à laquelle appartient le criminel, deux époux, un homme et une femme, respectivement Deucalion et Pyrrha, sont les seuls survivants. Désireux de régénérer l'humanité, Deucalion et Pyrrha suivent les recommandations de l'oracle de Thémis qui leur préconise de fuir du temple, de se voiler la tête, de dénouer la ceinture de leurs vêtements et de jeter derrière eux des pierres (métaphoriquement « les os de [leur] grande mère », la Terre) qui se métamorphosent en êtres humains :

Ils s'éloignent, se voilent la tête, dénouent leur tunique, et, comme ils en ont reçu l'ordre, lancent des pierres derrière leurs pas. Ces pierres (qui le croirait, si l'antiquité ne l'attestait ?) perdent leur dureté et leur apparence rigide, elles s'amollissent peu à peu et, en s'amollissant, prennent une nouvelle forme. Puis elles s'allongent, leur nature s'adoucit et on peut y reconnaître jusqu'à un certain point, quoique vague encore, la figure humaine, telle qu'elle commence à sortir du marbre, à peine ébauchée et toute pareille aux statues imparfaites. La partie de ces pierres où quelques sucs liquides se mêlent à la terre devient de la chair ; ce qui est solide et ne peut fléchir se change en os, ce qui était veine subsiste sous le même nom ; dans un bref espace de temps, comme l'avaient voulu les dieux, les pierres lancées par des mains masculines prirent la forme d'un homme et le sexe féminin dut une nouvelle vie à celles qu'une femme avait jetées. Voilà pourquoi nous sommes une race dure, à l'épreuve de la fatigue ; nous donnons nous-mêmes la preuve de notre origine première (398-415). (Cité par P. Brunel, in *Le Mythe de la métamorphose, Op. Cit.*, p. 66).

parenthèse — «(si es que alguien soy)» —, quant à l'existence de son identité personnelle. Sur le versant biblique, les paroles de l'apôtre Saint Paul, mentionnées par Jung (« Désormais, ce n'est plus moi qui vis, c'est le Christ qui vit en moi.»¹), présentent une corrélation avec le cas personnel du narrateur borgésien qui pourrait tout à fait affirmer que "Désormais, ce n'est plus moi qui vis, c'est Borges, l'Autre, qui vit en moi". Le « yo » laisse sciemment sa *persona* œuvrer, l'envahir. Toutefois, il manifeste à nouveau une distanciation dans la proposition adversative qui clôt la phrase : « pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra ». Cette précision de la faible reconnaissance dans les écrits de l'Autre et de sa préférence à l'égard d'un raclement de guitare montre que le Moi humain et véritable n'est pas la dupe de son double social, fictif et artificiel. Cette indication adversative opère comme une transition vers la révélation finale de son souhait — et de ses vaines tentatives — de libération de sa *persona*, ce que nous allons à présent commenter.

III- L'IMPOSSIBILITÉ DE SE LIBÉRER DE LA *PERSONA*

Dans le dénouement du récit, se poursuit la distanciation par la survenue une nouvelle fois du contraste des pronoms « yo » / « él » (ll. 16-17) et se fait jour la révélation de la tentative de libération du « yo » de son masque social : « Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito [...] ». Le passage d'une prédilection envers des goûts régionaux, comme la mythologie des faubourgs de Buenos Aires, à un engouement plus métaphysique, quant aux questions du temps et de l'infini, est des plus symptomatique.

Toutefois, la proposition adversative, « pero esos juegos son de Borges ahora », fait comprendre que la libération de la *persona* n'a pas perduré, étant donné l'appropriation de ces nouveaux thèmes par l'Autre, comme l'indique avec force l'adverbe temporel « ahora ». Le Moi précise son obligation d'imaginer autre chose pour continuer sa tentative de désolidarisation de sa *persona* : « [...] y tendré que idear otras cosas. ». Le recours à la tournure verbale « tener que » n'est pas insignifiante : l'emploi de « haber de », à la ligne 14, renvoyait à une obligation plutôt artistique, tandis que la tournure « tener que » signifie, à ce stade, une nécessité vitale, indispensable à la survie du Moi. En effet,

¹ C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Op. Cit., p. 222.

l'imagination (« idéar ») apparaît ici comme la voie possible — et nécessaire — à la démarcation du Moi d'avec sa *persona*, faute de quoi la personnalité du Moi bourgeois encourt une totale atrophie.

Cette différenciation implique une condamnation du Moi à une fuite sans fin, interminable (« Así mi vida es una fuga »), avec la conséquence de provoquer à chaque fois une perte totale (« y todo lo pierdo »), d'ordre identitaire : « todo es del olvido, o del otro ». Cette réflexion donne la sensation visuelle, picturale, que les créations du Moi ont un point de fuite qui aboutit soit dans le gouffre de l'oubli, en raison de la non conservation par la mémoire collective ou de son propre oubli inconscient, soit sous l'emprise fallacieuse et déformante de la *persona*, « del otro ».

Cette perte identitaire de son vrai Moi revêt un effet néfaste, une entrave au processus d'individuation, dans la mesure où elle amenuise à l'extrême l'épanouissement de la psyché individuelle bourgeoise. Toutefois, cette fuite, par la rénovation thématique déjà tentée une fois (et qui devrait être nécessairement incessante pour le Moi), constitue un mécanisme de protection, d'échappatoire possible, certes éphémère mais vital.

La perte identitaire est telle qu'à la fin de son récit, le « yo » du narrateur se retrouve dans la confusion, ce qui crée un effet de surprise : « No sé cuál de los dos escribe esta página. ». Il semble ne plus savoir si c'est réellement son Moi sincère qui a produit le texte que nous avons commenté, ou bien l'Autre, « Borges ». A cet égard, Jung affirme que « [...] la *persona* apparaît tellement personnifiée que le Moi se met facilement à douter et à se demander, s'abusant aisément, quelle est sa « vraie » personnalité. »¹. N'est-ce pas précisément ce qui arrive au Moi bourgeois ?

Connaissant l'habileté de l'écrivain dans l'art de dérouter ses lecteurs et de mystifier, il n'est pas inconcevable, à notre avis, de penser que le narrateur ne serait exclusivement ni le « Yo » ni le double « Borges », comme le suppose pourtant le narrateur (« cuál de los dos »), mais peut-être ingénieusement les deux réunis, disons un troisième Borges : un être sublimé qui transcenderait la tension dualiste apparente entre le Moi et l'Autre.

En conclusion, ce texte « Borges y Yo » est une révélation saisissante de la discordance dans la psyché bourgeoise entre le Moi, essentiel, profond, et son double social artificiel et fallacieux. Dans ce récit, le narrateur met en lumière le double effet

¹ C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Op. Cit., p. 166 (entre guillemets dans le texte).

paradoxal à la fois aliénant (en tant qu'entrave au processus d'individuation) et nécessaire (comme protection et justification de sa raison d'être) de l'identification forcée voire sacrificielle à la *persona*. L'on peut constater que le Moi a tenté de réaliser son rêve de s'affranchir définitivement de sa *persona*, mais en vain. A n'en pas douter, ce rêve est ici utopique et serait, en outre, contreproductif, à en croire les propos du « Yo », dans le domaine de la création littéraire. Toutefois, l'imagination de nouveaux thèmes, qui correspondent à de nouveaux goûts, centres d'intérêt, ouvre la possibilité au Moi de s'en dissocier momentanément, ce qui constitue déjà un moyen de protection contre l'inflation, l'occupation trop grandissante provoquée par la *persona* et, au-delà, un catalyseur de l'épanouissement du Moi.

A la fin du récit, la dernière phrase revêt un caractère énigmatique et ambigu : les doutes qu'exprime le narrateur, quant à son identité véritable, sont soit le signe apparent et sincère de la confusion qui règne dans sa psyché ou, à l'inverse, le signe caché et subtil d'une sublimation qui s'est opérée de la tension dualiste entre le Moi et l'Autre.

➤ LE RÊVE :

Nous avons constaté précédemment que la poésie borgésienne véhicule fréquemment l'idée métaphorique selon laquelle "la vie est un songe". Les rêves sont pour Borges un refuge contre la solitude¹. A ce sujet, Borges laisse entendre, non seulement la réalité onirique de la nuit, mais aussi le fait que notre état de veille diurne serait un songe : « Tenemos esas dos imaginaciones : la de considerar que los sueños son parte de la vigilia, y la otra, la espléndida, la de los poetas, la de considerar que toda la vigilia es un sueño. No hay diferencia entre las dos materias. [...] no hay diferencia en nuestra actividad mental. Podemos estar despiertos, podemos dormir y soñar y nuestra actividad mental es la misma. »². Jung, lui aussi, soutient précisément l'idée d'une activité incessante de l'inconscient : « [...] l'inconscient ne se cantonne en aucune façon dans l'immobilisme, le repos, synonymes d'inactivité ; au contraire, il y a lieu de penser qu'il est sans cesse

¹ Borges a confié à Jean Pierre Bernés : « Solitude : j'essaie toujours de la peupler de rêves » (J. P. Bernés, *J. L. Borges : La vie commence...*, *Op. Cit.*, p. 189).

² J. L. Borges, « La pesadilla », in *Siete noches*, *Op. Cit.*, pp. 39-40.

occupé à brasser ses contenus, à les grouper et à les regrouper. »¹. Cette thèse provoqua, d'ailleurs, une profonde divergence entre Freud et Jung, que ce dernier ne manqua pas d'établir : « [...] l'inconscient continue imperturbablement à créer ses rêves et ses fantasmes, alors que ceux-ci, à en croire la théorie fondamentale de Freud, devraient tarir puisqu'ils sont censés provenir de refoulements personnels qui ont été déjà défoulés »².

Jung considère les rêves comme une manifestation significative, porteuse d'un haut degré d'objectivité (« [...] le rêve est un produit naturel de la psyché, une émanation dotée au **suprême degré d'objectivité** [...] »³) et il ne les considère pas comme des chimères :

[...] les rêves ne sont **pas de simples et vains fantasmes**, mais [...] ils sont l'autoreprésentation de développements inconscients qui permet à la psyché du sujet de mûrir lentement, de grandir et de dépasser le caractère inadéquat de certaines liaisons personnelles.⁴

Dans la poésie borgésienne, le rêve peut devenir révélateur de messages secrets, intimes, comme tout particulièrement dans le poème « Mateo, XXV, 30 » dont nous avons auparavant abordé quelques aspects. Du for intérieur de la voix poétique endormie jaillit, durant la nuit, comme par un effet de dédoublement, une voix suprême qui s'apparente à Dieu — de par l'indication du « Jugement Final » déformée en « Juicio Universal » et de par l'attribut divin de pouvoir dire en un seul mot toutes les choses de l'Univers, alors que l'être humain est limité et contraint de recourir à une multitude de mots pour les exprimer :

v. 4 [...] de golpe fue el Juicio Universal. Desde el invisible horizonte
v. 5 y desde el centro de mi ser, una voz infinita
v. 6 dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras,
v. 7 que son mi pobre traducción temporal de una sola palabra) [...] ⁵

A la lumière de ces définitions jungiennes quant au "Soi", l'on peut alors constater que le passage ci-dessus (avec la référence au « centro de mi ser »), et globalement le poème borgésien, révèlent le "Soi" intime de la voix poétique : soit le « centre de la personnalité [...], une essence qu'il ne nous est pas donné de saisir [...] »⁶, ainsi que le fait remarquer

¹ C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Op. Cit., p. 24.

² *Ibid.*, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 33. (C'est nous qui surlignons.)

⁴ *Ibid.*, pp. 39-40. (C'est nous qui surlignons.)

⁵ J. L. Borges, « Mateo, XXV, 30 », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 54.

Traduction en français :

[...] brusquement devint le Jugement dernier. Du fond de l'invisible horizon
Et du plus profond de mon être, une voix infinie
Me dit ces choses (ces choses et non ces mots,
Qui sont ma pauvre traduction temporelle d'un mot unique) [...]

⁶ C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Op. Cit., p. 255.

Jung qui identifie ce centre ainsi : « il est “Dieu en nous” »¹. Et d’ajouter pour parfaire son identification : « C’est de lui que semble jaillir depuis ses premiers débuts toute notre vie psychique, et c’est vers lui que semblent tendre tous les buts suprêmes et derniers d’une vie. »².

Lors de ses débuts en poésie, jeune poète, Borges aspirait à rendre, restituer la richesse que nous offre la densité du monde. Ainsi, dans le distique qui clôt le poème « Versos de catorce » du recueil *Luna de enfrente*, le ton est-il plutôt enthousiaste et optimiste :

v. 21 Así voy devolviéndole a Dios unos centavos Je vais ainsi, mon Dieu, vous rendant quelques sous
v. 22 del caudal infinito que me pone en las manos.³ du trésor infini que j’ai reçu de vous.

Dans son essai de jeunesse *El tamaño de mi esperanza*, l’on peut entendre l’écho enthousiaste du distique précédent où Borges ne cache pas son espoir de produire l’écrit qui sera sa raison d’être et, par ailleurs, est patent un écho de l’idée du poème « Arte poética » selon laquelle la poésie est pauvreté et Eternel Retour d’un lexique simple (« la poesía / que es inmortal y pobre. La poesía / vuelve como la aurora y el ocaso. »⁴) :

La variedad de palabras es otro error. Todos los preceptistas la recomiendan ; pienso que con ninguna verdad. Pienso que las palabras hay que conquistarlas, viviéndolas, y que la aparente publicidad que el diccionario les regala es una falsía. [...] Yo he conquistado ya mi pobreza ; ya he reconocido, entre miles, las nueve o diez palabras que se llevan bien con mi corazón ; ya he escrito más de un libro para poder escribir, acaso, una página. **La página justificativa**, la que sea abreviatura de mi destino, la que sólo escucharán tal vez los ángeles asesores, cuando suene **el Juicio Final**.⁵

Or, la voix du poème « Mateo, XXV, 30 » est celle de Borges qui a vieilli, comme tout un chacun, a mûri et avoue avoir reçu cette révélation, suite à une déception amoureuse :

Je l’ai écrit un beau matin, et la nuit précédente j’avais eu cette révélation. Une femme m’avait délaissé — c’est un incident qui se répète dans ma vie et elles ont sans doute raison — et je sortis marcher. J’arrivai à la gare de Constitución et j’eus cette sorte de **révélation. Une sorte d’extase**. Ce poème vient donc d’une expérience malheureuse. Et puis j’ai pensé : “On m’a tout donné, même le malheur et cependant cela ne fait pas de moi un grand poète, un poète, disons.” J’ai eu ce remords. [...] ⁶

¹ *Ibid.*, p. 255 (entre guillemets dans le texte).

² *Ibid.*, p. 255.

³ J. L. Borges, *Obra poética, I (1923-1929), Op. Cit.*, p. 88.

⁴ J. L. Borges, « Arte poética », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 43.

⁵ J. L. Borges, « Profesión de fe literaria », in *El tamaño de mi esperanza, Op. Cit.*, p. 149. (C’est nous qui surlignons.)

⁶ J. L. Borges, *Œuvres complètes, Tome II, Op. Cit.*, p. 1200. (C’est nous qui surlignons.)

C'est pourquoi, eu égard au distique précédent et au passage de *El tamaño de mi esperanza*, le ton a changé. La voix de jeunesse a laissé place à une voix réprobatrice, de désenchantement, qui lui rappelle intimement qu'il n'a pas encore atteint son ultime but : écrire le poème Absolu (qui condenserait toutes les richesses de l'Univers, comme le fit Whitman) ou, du moins, celui qui le justifierait (« has gastado los años y te han gastado, / y todavía no has escrito el poema. »). Whitman et Saint François d'Assise, eux, ont produit des écrits qui se sont inscrits, de façon perdurable, dans la mémoire collective, comme le signale la voix poétique de « Otro poema de los dones », au vers 69 : « por Whitman y Francisco de Asís, que ya escribieron el poema »¹.

Comme l'affirme Jung, « [...] les tendances inconscientes endormies dans un être [peuvent] reconnaître **un but auquel elles aspirent**, et qui serait situé par-delà la personne humaine. »². C'est exactement ce qui se produit dans le poème « Mateo, XXV, 30 ». A en croire le discours de la voix suprême et intime de ce poème, la voix poétique bourgeoise n'a pas encore produit le poème mémorable. Ce même constat se fait jour dans le poème « Junio 1968 » :

v. 19	El hombre, que está ciego,	L'homme, qui est aveugle,
v. 20	sabe que ya no podrá descifrar	sent qu'il ne pourra plus déchiffrer désormais
v. 21	los hermosos volúmenes que maneja	les beaux volumes qu'il manie
v. 22	y que no le ayudarán a escribir	et qu'ils ne l'aideront pas à écrire
v. 23	el libro que lo justificará ante los otros, ³	le livre qui le justifiera devant les hommes,

Toutefois, le ton du discours final de ce poème diffère complètement de celui, moralisateur, de la chute du poème « Mateo, XXV, 30 » :

v. 24	pero la tarde que es acaso de oro	mais dans le soir qui est peut-être d'or
v. 25	sonríe ante el curioso destino	il sourit au curieux destin
v. 26	y siente esa felicidad peculiar	et sent ce bonheur particulier
v. 27	de las viejas cosas queridas.	Des vieilles choses aimées.

L'adverbe « pero » vient contrebalancer le constat précédent. Au vers 24, l'allusion à « la tarde que es acaso de oro » crée un écho, un effet circulaire, avec les trois premiers vers du poème (« En la tarde de oro / o en una serenidad cuyo símbolo / podría ser la tarde de oro »). Le soleil couchant renvoie métaphoriquement au déclin de la vie. Mais la couleur dorée constitue comme le reflet de la sérénité rayonnante de la voix poétique et, en outre,

¹ J. L. Borges, « Otro poema de los dones », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 83.

² C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient, Op. Cit.*, p. 38. (C'est nous qui surlignons.)

³ J. L. Borges, « Junio 1968 », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 102.

cette couleur or peut se référer précisément à l'âge d'or, à un âge qui sourit à Borges, étant donné que ce dernier se retrouve couvert de l'or de la gloire, comme l'a voulu son fabuleux destin qui l'a rendu à la fois érudit et aveugle, mais pas pour autant dépourvu de clairvoyance (« el curioso destino »).

Dans la poésie borgésienne, le rêve peut être un état porteur de vérités intimes, secrètes, comme dans le poème « Mateo, XXV, 30 », où Borges, poète, imagine le dédoublement, pendant son sommeil, de son Soi en la voix suprême du Tout-Puissant, afin de transmettre la révélation qu'il reçut, en se promenant près d'une gare, à la suite d'une déception amoureuse.

Par ailleurs, le contenu du rêve, ou de sa variante le cauchemar, offre matière à création, des sources thématiques. Tel est, particulièrement le cas, dans le poème intitulé « La pesadilla », vision cauchemardesque de son double que Borges a reçue, durant son sommeil, et qu'il a retranscrite sous forme poétique :

La pesadilla	Le cauchemar
v. 1 Sueño con un antiguo rey. De hierro es la corona y muerta la mirada. Ya no hay caras así. La firme espada lo acatará, leal como su perro.	Je rêve d'un roi ancien. Sa couronne Est de fer et son regard éteint. Visage du passé. Sa dure épée, Loyale comme un chien, lui obéira.
v. 5 No sé si es de Nortumbria o de Noruega. Sé que es del Norte. La cerrada y roja barba le cubre el pecho. No me arroja una mirada su mirada ciega.	Est-il de Norvège ou de Northumbrie ? Du Nord, c'est sûr. Sa barbe rousse et drue Lui barre la poitrine et son regard Aveugle refuse de m'observer.
v. 10 ¿ De qué apagado espejo, de qué nave de los mares que fueron su aventura, habrá surgido el hombre gris y grave que me impone su antaño y su amargura ? Sé que me sueña y que me juzga, erguido. El día entra en la noche. No se ha ido. ¹	De quel miroir éteint, de quel vaisseau Des mers qui furent son aventure A pu surgir cet homme grave et gris Qui m'impose son passé d'amertume ? Il me rêve, dressé, et il me juge. Le jour dans la nuit entre. Il ne part point.

Ce poème nous révèle l'image d'un roi d'origine boréale au regard éteint, indifférent, solennel, dans la position redressée d'un juge (« que me juzga, erguido ») qui ne le quitte plus, comme si cette image perdurait (« El día entra en la noche. No se ha ido. »). Soulignons que l'indication du statut de juge du roi crée un écho intertextuel avec le jugement réprobateur de la voix de Dieu du poème « Mateo, XXV, 30 ». Une sorte de réversibilité panthéiste originale semble présente : le « je » de la voix poétique a conscience d'être à la fois rêveur comme le signale la voix active du premier vers (« Sueño

¹ J. L. Borges, « La pesadilla », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 129.

con un antiguo rey. ») et, de façon spéculaire et en abyme, rêvé par l'objet même dont il rêve (tournure verbale « Sé que **me sueña** », v. 13).

A propos de ce poème, Borges l'évoque, dans son essai intitulé significativement « La pesadilla », afin de dévoiler à nouveau l'aspect effroyable de ce vécu cauchemardesque. Il prend soin de préciser l'irrémissible dichotomie entre le vécu de cette perception épouvantable et la faiblesse, la platitude, des mots à en rendre compte, à en transmettre la même émotion :

Yo he tenido — y tengo — muchas pesadillas. A la más terrible, la que me pareció la más terrible, la usé para un soneto. Fue así : yo estaba en mi habitación ; amanecía (posiblemente ésa era la hora en el sueño), y al pie de la cama estaba un rey, un rey muy antiguo, y yo sabía en el sueño que ese rey era un rey del Norte, de Noruega. No me miraba : fijaba su mirada ciega en el cielo raso. Yo sabía que era un rey muy antiguo porque su cara era imposible ahora. Entonces sentí el terror de esa presencia. Veía al rey, veía su espada, veía su perro. Al cabo, desperté. Pero seguí viendo al rey durante un rato, porque me había impresionado. Referido, mi sueño es nada ; soñado, fue terrible.¹

Plus remarquable encore : le rêve peut devenir le champ de l'inconscient ouvert à la création et être directement à l'origine de l'écriture de poèmes. En effet, il est possible de recevoir en rêve la création de poèmes. Bien que ce fait soit extrêmement rare, l'écrivain Coleridge l'a vécu, comme se plaît à l'expliquer Borges, dans son essai « El sueño de Coleridge »². Dans cet essai, il relate, d'abord, les circonstances extraordinaires dans lesquelles le poète anglais, Coleridge, composa, en 1797 ou 1798, son poème, intitulé *Kubla Khan*, d'une cinquantaine de vers en rimes et irréguliers : l'origine de ce poème est onirique. En effet, c'est après avoir pris un somnifère que Coleridge s'endormit et composa en rêve un poème de trois cents vers environ. A son réveil, il se souvenait de l'intégralité de la création et commença à la transcrire sur papier. Or, une visite l'interrompt dans son travail, et après il ne se souvint plus que de neuf ou dix vers. Il ne parvint à récupérer au total qu'une cinquantaine de vers, ce qui explique le caractère inachevé de ce poème. Ce discours poétique dépeint l'édification d'un palais.

Borges souligne que ce fait, bien qu'il soit remarquable, n'est pas unique. L'on peut découvrir d'autres cas, en particulier relatés par Havelock Ellis, Stevenson ou encore Bède le Vénérable.

En outre, Borges revient au poème de Coleridge pour indiquer quelque chose d'encore plus étonnant que sa provenance onirique : il constate la similitude inexplicable entre le rêve de Coleridge et celui de l'Empereur mongol Kublai Khan. Cet Empereur,

¹ J. L. Borges, « La pesadilla », in *Siete noches*, *Op. Cit.*, p. 48.

² J. L. Borges, « El sueño de Coleridge », in *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, pp. 26-33.

après avoir rêvé les plans d'un palais, fit ériger, au XIII^e siècle, l'édifice. Parallèlement, cinq siècles plus tard, au XVIII^e siècle, Coleridge, après avoir rêvé l'édification du palais sous la forme poétique, la transcrivit.

De ce fait, Borges émet plusieurs hypothèses d'explication d'un phénomène aussi incroyable. Il établit deux suppositions d'ordre rationnel : la coïncidence de ces deux rêves serait fortuite, ou il se peut que Coleridge eût connaissance du rêve du palais par l'Empereur, ce qui est fort peu probable, car le texte n'était pas encore, à son époque, recensé par les sinologues. Borges en vient, ensuite, à considérer deux autres hypothèses qui relèvent du surnaturel et qui lui plaisent davantage : la transmigration de l'âme de l'Empereur, une fois son palais détruit, dans l'âme de Coleridge, afin que ce dernier reconstruise le palais en mots, matière plus durable que le marbre ou le métal. Cette conjecture de la transmigration rendrait possible une série infinie de rêves au fil des siècles. Borges envisage, en outre, l'hypothèse de l'archétype du palais, c'est-à-dire d'un objet éternel, qui se projetterait sous diverses formes temporelles et successives (le bâtiment de l'Empereur, puis le poème de Coleridge).

De même que Coleridge, Borges, lui aussi, reconnaît avoir vécu la transmission onirique d'un poème, ce qui l'incline à admettre la dimension créatrice, précisément à son avis théâtrale, de la réalité onirique :

BORGES : J'ai beaucoup réfléchi sur les rêves. Le rêve, c'est le premier art. Parce que les animaux rêvent, et les hommes rêvent, il y a une sorte de représentation théâtrale, et tout cela se passe à l'intérieur de nos têtes, de sorte que chaque nuit, en un sens, nous sommes des dramaturges. Nous composons de petites pièces, et parfois nous nous retrouvons avec le tigre de l'espèce — le cauchemar, et ça aussi c'est un rêve... ça aussi c'est un rêve épouvantable. Les rêves nous apportent toutes sortes de choses. Ils ont apporté *Kubla Khan* à Coleridge. Et une fois, j'ai reçu d'un rêve un poème, un poème plutôt mauvais. Mais ce n'était pas ma faute — c'était le rêve. Peut-être que je m'en souvenais mal quand je me suis réveillé.¹

Il est fort probable que le poème auquel Borges fait allusion ci-dessus soit « Ein Traum », dont seul le titre fut choisi par Borges, après son réveil, et qui signifie précisément « Un rêve ». Borges explique en note que cette composition est issue d'un rêve (« Esta curiosa pieza me fue dictada, palabra por palabra, en un sueño. El título es mío. »²) :

¹ J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, Op. Cit., p. 27.

² J. L. Borges, *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 150.

Ein Traum

- v. 1 **Lo sabían los tres.**
Ella era la compañera de Kafka.
Kafka la había soñado.
Lo sabían los tres.
- v. 5 Él era el amigo de Kafka.
Kafka lo había soñado.
Lo sabían los tres.
La mujer le dijo al amigo :
Quiero que esta noche me quieras.
- v. 10 **Lo sabían los tres.**
El hombre le contestó : Si pecamos,
Kafka dejará de soñarnos.
Uno lo supo.
No había nadie más en la tierra.
- v. 15 Kafka se dijo :
Ahora que se fueron los dos, he quedado solo.
Dejaré de soñarme.¹

Ein Traum

- Tous les trois le savaient.
Elle c'était la compagne de Kafka.
Kafka l'avait rêvée.
Tous les trois le savaient.
Lui c'était l'ami de Kafka.
Kafka l'avait rêvé.
Tous les trois le savaient.
La femme dit à l'ami :
Je veux que cette nuit tu m'aimes.
Tous les trois le savaient.
L'homme lui répondit : Si nous péchons,
Kafka cessera de nous rêver.
Quelqu'un le sut.
Il n'y avait personne d'autre sur la terre.
Kafka se dit :
Maintenant qu'ils sont partis tous les deux, je reste seul.
Je cesserai de me rêver.

Sans nous livrer à un commentaire approfondi de ce poème, abordons-en toutefois quelques aspects. « Ein Traum » attire notre attention par son caractère symétrique femme/homme (vers 2-3 et vers 5-6) et par le retour, à intermittence régulière, d'une même phrase : « Los sabían los tres », phrase qui d'ailleurs amorce le poème et confère d'emblée un aspect mystérieux au discours. En effet, le caractère indéfini du pronom « Lo » se réfère à quelque chose d'énigmatique connu uniquement par trois individus — Kafka, sa compagne ainsi que l'ami de l'écrivain —, liés comme par une sorte de pacte de confiance. Cette phrase « Lo sabían los tres » du premier vers qui revient, à l'identique, dans les vers 4, 7 et 10, acquiert en contexte, de par les vers intercalés, une signification à chaque fois différente. Autrement dit, il s'agit à la fois du Même et de l'Autre, ce qui concorde avec l'idée borgésienne selon laquelle l'autre revient finalement au même (*El otro, el mismo*, comme il intitule, à ce propos, l'un de ses recueils). Dans « Ein Traum », c'est un Autre qui survient à chaque fois, mais il n'est finalement qu'une variante du Même, le Même teinté de nuances. Au niveau métrique, cette technique de la répétition du Même vers, mais avec un sens nuancé qui l'apparente à un Autre, n'est pas sans rappeler un passage du poème de Robert Frost², où Borges ne manque pas de faire remarquer « l'artifice »¹ utilisé

¹ J. L. Borges, « Ein Traum », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 134. (C'est nous qui surlignons.)

² Robert Frost (San Francisco 1874 – Boston 1963) : Borges lui voue une admiration particulière et le considère comme « le grand poète américain de ce siècle » (in *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 17). Il apprécie le fait que la simplicité apparente de ses vers cache des sens profonds : « Et c'est cela, à mon avis, la principale réussite de Frost. Il écrit des poèmes qui semblent simples, mais chaque fois qu'on les relit, on fouille plus profond, on découvre des chemins sinueux, des sens cachés. Frost a créé une nouvelle notion de la métaphore. Il présente ses métaphores de telle manière qu'on les reçoit d'abord comme une phrase simple, sans détours. Et puis on se rend compte que c'est en fait une métaphore. » (*Ibid.*, p. 167).

par le poète, c'est-à-dire la répétition du même vers mais avec une signification distincte (« C'est que Frost fait preuve d'une singulière audace. Il reprend deux fois de suite le même vers, mot pour mot, et pourtant le sens est différent à chaque fois »²) :

*The woods are lovely, dark, and deep,
But I have promises to keep,
And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep.*

*[Les bois sont charmants, sombres, profonds,
Mais j'ai des promesses à tenir,
Et des milles à parcourir avant de dormir,
Et des milles à parcourir avant de dormir.]*³.

Dans le premier emploi, les milles renvoient à une distance spatiale de la Nouvelle-Angleterre à parcourir avant de trouver le repos du sommeil, tandis que la seconde occurrence des milles suggère une distance temporelle qui sous-tend l'idée de mort, de repos final. Borges précise que, si le poète s'était exprimé avec plus de clarté, l'effet produit aurait été moins grand. Il met ainsi en lumière l'idée du rôle essentiel de la suggestion, de l'allusion, qui développent notre force imaginative : « [...] tel est du moins mon sentiment, ce qui est suggéré a bien plus de pouvoir que ce qui est exprimé avec emphase »⁴.

Revenons au poème « Ein Traum ». A partir des vers 9-10, se dessine un triangle amoureux particulier, en raison de l'imbrication métaleptique de deux niveaux de conscience : Kafka rêveur (ou rêvé ?), sa compagne onirique et son ami également rêvé. Le duo d'amis tend à devenir un couple amoureux et donc à trahir Kafka. Ils ont conscience que s'ils cèdent à cette tentation, ils disparaîtront : « [...] Si pecamos, / Kafka dejará de soñarnos » (vv. 11-12).

Or, dans le vers 13, se produit un changement de la phrase qui scellait le pacte de confiance, au niveau du sujet, de la syntaxe et du temps verbal : « Uno lo supo ». Le pronom « uno » se substitue au syntagme « los tres » et instaure le schéma syntaxique "Sujet – Complément d'objet – Verbe", ce qui bouleverse l'organisation "Complément d'objet – Verbe – Sujet" de la phrase « Lo sabían los tres ». Le verbe « saber » demeure, mais l'imparfait de l'indicatif a laissé place au *pretérito perfecto simple*. La survenue de ce changement de la phrase suggère le fait que la relation entre les deux amis a dû évoluer. Le pronom « Uno » renvoie certainement et intimement à Kafka, d'autant que n'existe apparemment sur Terre aucune autre personne (« No había nadie más en la tierra. »). Ce dernier a, sans doute, pris connaissance d'un événement qui s'est déroulé, comme le laisse

¹ J. L. Borges, *L'art de poésie*, Op. Cit., p. 34.

² *Ibid.*, p. 34.

³ *Ibid.*, p. 33 (en italique dans le texte).

⁴ *Ibid.*, p. 34.

entendre le verbe au prétérit « supo » qui suggère que l'action est, à présent, révolue. Dans les vers qui suivent, l'indication de la disparition de la compagne et de l'ami de Kafka ainsi que la poursuite au temps du récit (« **se dijo** », v. 15 ; « Ahora que **se fueron** los dos », v. 16) corroborent l'hypothèse qu'ils sont devenus deux amants. Le verbe de la fin du vers 16, au *pretérito perfecto compuesto* (« he quedado »), met en relief un aspect résultatif qui trouve son prolongement dans le temps présent et le monde réel : ainsi l'expression « he quedado solo » signale-t-elle le réveil de Kafka, rêveur, et son retour à la réalité phénoménale. La voix poétique du poème « Afterglow » clôt son discours sur l'idée que « [...] cesan los sueños / cuando sabemos que soñamos »¹. Dans le poème qui nous occupe, c'est la connaissance de la trahison qui déclenche la fin du rêve.

L'ultime vers crée un effet de surprise et transmet une révélation assez mystérieuse : « Dejaré de soñar » ». L'on peut comprendre que cette prédiction de Kafka, par le biais du futur de l'indicatif « Dejaré », met en lumière sa prise de conscience que, lui aussi, de façon spéculaire à ses personnages oniriques illusoire, n'est qu'un être éphémère qui cessera d'exister sur Terre, et concomitamment, de se voir en rêve. Il saisit que sa vie est pareille à un songe, qu'il est de la même nature que l'étoffe des songes, comme dirait Shakespeare.

3) Le rêve poétique borgésien à mi-chemin entre réussites et limites

Comme le soutiennent nombre de philosophes, et tout particulièrement Schopenhauer, croire en la capacité de l'homme à outrepasser la représentation et les illusions relève d'un leurre. Toutefois, la poésie borgésienne présente le mérite de tenter l'approche d'un au-delà des représentations, en s'attachant à rendre plus saisissables des notions abstraites, comme nous l'avons observé auparavant (chapitre B- 1)). Guillermo Sucre remarque, en ce sens, que « Borges experimenta el sentimiento del fracaso. Su poesía es impulso hacia el mundo, pero también crítica de ese impulso. Su fracaso se dirime ante el lenguaje, ante la realidad. Pero hay algo que salva a Borges : su confianza en el acto

¹ J. L. Borges, « Afterglow », vers 12 et 13, in *Obra poética, I (1923-1929)*, Op. Cit., p. 43.

poético mismo. Más allá de la resistencia de las palabras, más allá de un mundo que se le escapa, existe para él el espíritu poético que intenta una trascendencia. »¹. Le poème de jeunesse « Casi Juicio Final »² témoigne de la ferveur, de l'esprit philosophique de la voix borghésienne à contempler et à s'étonner, à porter un regard lucide sur l'étrangeté du monde (« la rareza del mundo »). Des années plus tard, en 1953, inspiré du verset biblique sur la parabole du « mauvais serviteur », le poème « Mateo XXV, 30 » où la voix poétique a subi l'érosion du temps, apporte un ton plus désabusé, plus résigné : cette voix se sent en quelque sorte le « mauvais serviteur » de la poésie, ce qui fait ressortir davantage d'humilité.

Nous avons pu constater que Borges place, en outre, fort judicieusement, les voix poétiques ou des personnages, dans des états particuliers, propices à les conduire vers un haut degré de vérité, souvent des révélations intimes qui se produisent alors même qu'elles leur étaient inaccessibles jusque-là (chapitre B- 2)).

Cependant, les images poétiques s'inscrivent sous le signe d'une ambivalence antagonique. Rappelons-nous, à ce propos, les deux définitions de l'image que nous avons

¹ G. Sucre, *Borges el poeta*, *Op. Cit.*, pp. 70-71.

² J. L. Borges, « Casi Juicio Final », recueil « Luna de enfrente » (1925), in *Obra poética, I (1923-1929)*, *Op. Cit.*, pp. 83-84 (en italique dans le texte) :

Casi Juicio Final

Mi callejero *no hacer nada* vive y se suelta por la variedad de la noche.

La noche es una fiesta larga y sola.

En mi secreto corazón yo me justifico y ensalzo.

He atestiguado el mundo ; he confesado la rareza del mundo.

He cantado lo eterno : la clara luna volvedora y las mejillas que apetece el amor.

He conmemorado con versos la ciudad que me ciñe y los arrabales que se desgarran.

He dicho asombro donde otros dicen solamente costumbre.

Frente a la canción de los tibios, encendí mi voz en ponientes.

A los antepasados de mi sangre y a los antepasados de mis sueños

he exaltado y cantado.

He sido y soy.

He trabado en firmes palabras mi sentimiento que pudo haberse disipado en ternura.

El recuerdo de una antigua vileza vuelve a mi corazón.

Como el caballo muerto que la marea inflige a la playa, vuelve a mi corazón.

Aún están a mi lado, sin embargo, las calles y la luna.

El agua sigue siendo grata en mi boca y el verso no me niega su música.

Siento el pavor de la belleza ; ¿ quién se atreverá a condenarme si esta gran luna de mi soledad me perdona ?

retenues du *Dictionnaire analogique* : « Manière de rendre une image plus sensible » mais aussi « **Représentation** dans l'esprit d'un être ou d'une chose »¹. Comme le suggère la poésie borgésienne, ces images sont porteuses de vérités, de révélations, tendent, de façon asymptotique, vers un dépassement des illusions, vers un accès à un au-delà des représentations, en même temps qu'elles comportent irréductiblement une part d'illusions, parce qu'une image poétique constitue, de par sa nature, une "représentation". De ce point de vue, elle est même, plus précisément, "la représentation d'une autre représentation", idée que met en lumière Serge Champeau : « L'image-réceptacle ne fonctionne pas seulement, en effet, comme une image poétique de l'expérience métaphysique, mais *comme une image poétique de l'image poétique elle-même.* »². Ce philosophe mentionne, à cet égard, l'idée d'un « **cercle** en lequel se donne la nature de l'image poétique »³ : un cercle d'illusions duquel on ne peut jamais véritablement sortir.

Le caractère circonstanciel, conditionné, voire contingent, de ces images explique, à notre avis, leur aspect parfois illusoire et fallacieux. Il n'est que de repenser à l'écoulement apparemment éternel du sablier décrit dans le poème « El reloj de arena », formant un contraste bien tranché avec le flux final de l'être humain. Nous avons observé précédemment que le reflet de l'activité sans fin du sablier n'était en réalité qu'un leurre. Cet instrument nécessite pour son bon fonctionnement un pivotement à 180°, c'est-à-dire une intervention humaine ou mécanique, et par conséquent, une action circonstancielle qui conditionne son mécanisme.

Dans un esprit analogue, la métaphore qui assimile l'être humain au flux d'un fleuve en perpétuel renouvellement fait sens, à la condition de faire abstraction de l'éventualité circonstancielle de l'assèchement du cours d'eau, ce qui le rendrait non perceptible.

La voix poétique du poème « El otro tigre » tisse une régression à l'infini qui met en relief l'abîme entre l'image dépeinte du tigre réel et la description imaginaire, illusoire, du félin. A examiner d'un peu plus près ce poème, l'on peut constater le rôle essentiel que joue l'imagination. En effet, dans le premier bloc typographique (vv. 1-21), est manifeste ce que Gaston Bachelard nomme « l'imagination dynamique et matérielle »⁴ : l'attaque du poème qui fait appel à l'imagination (« Pienso en un tigre. [...] ») laisse place au

¹ Georges Niobey (Sous la direction de), *Dictionnaire analogique*, *Op. Cit.*, p. 346. (C'est nous qui surlignons.)

² S. Champeau, *Borges et la métaphysique*, *Op. Cit.*, p. 63 (en italique dans le texte).

³ *Ibid.*, p. 63. (C'est nous qui surlignons.)

⁴ G. Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1943, pp. 13-14.

déploiement d'une série de verbes au futur hypothétique (« él irá », v. 5 ; « marcará », v. 6 ; « Y salvará », v. 10 ; « y husmeará », v. 11), ce qui suggère le mouvement du tigre « imaginé dans son dynamisme spécial »¹. Cette dynamique imaginaire du mouvement se trouve corroborée, à la fin de l'unité typographique, par le verbe de déplacement conjugué au présent de l'indicatif « te sigo » et le verbe « soñar » conjugué aux mêmes temps et mode, ce qui renforce l'effet de vraisemblance :

v. 20	de América del Sur, te sigo y sueño,	D'Amérique du Sud, je te suis et te rêve,
v. 21	oh tigre de las márgenes del Ganges.	Ô tigre des rives du Gange.

En outre, l'évocation d'un tigre concret, de chair et d'os rend l'imagination "matérielle", c'est-à-dire matérialise le tigre imaginaire : « fuerte, inocente, ensangrentado y nuevo » (v. 4), « sus rayas », « la osatura / bajo la piel espléndida que vibra » (vv. 15-16).

Toutefois, au début du second bloc typographique, la voix poétique révèle sa prise de conscience de la dichotomie irréductible entre le tigre véritable (le référent) et le fauve imaginé (le signifié), transcrit par des mots (le signifiant) :

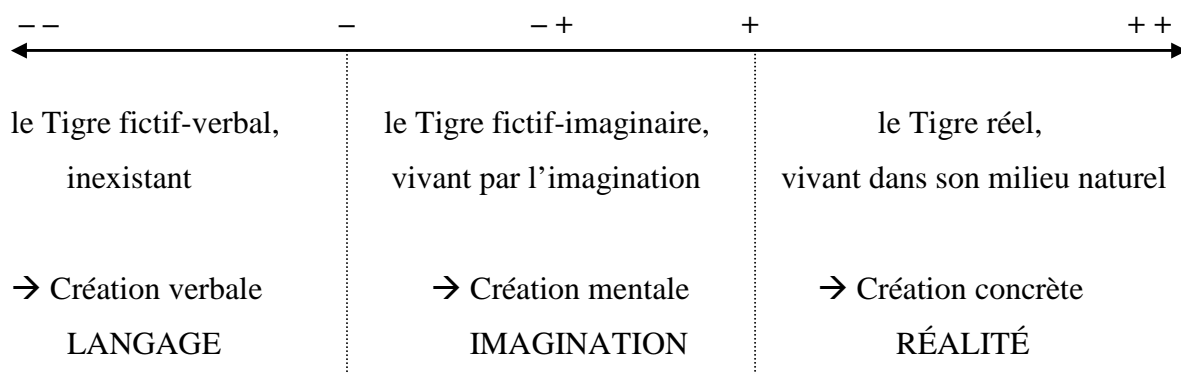
v. 22	Cunde la tarde en mi alma y reflexiono	Le soir s'étend sur mon âme et je réfléchis
v. 23	que el tigre vocativo de mi verso	Que le tigre vocatif de mes vers
v. 24	es un tigre de símbolos y sombras,	Est un tigre de symboles et d'ombres,
v. 25	una serie de tropos literarios	Une série de tropes littéraires
v. 26	y de memorias de la enciclopedia	Et de souvenirs d'encyclopédie,
v. 27	y no el tigre fatal, la aciaga joya	Et non le tigre fatal, le funeste joyau
v. 28	que, bajo el sol o la diversa luna,	Qui sous le soleil ou la lune changeante
v. 29	va cumpliendo en Sumatra o en Bengala	S'acquitte à Sumatra ou au Bengale
v. 30	su rutina de amor, de ocio y de muerte.	De sa routine d'amour, de nonchalance et de mort.

La voix poétique insiste sur le contraste entre le tigre verbal et le félin réel (vv. 31-32) et recourt ensuite à une hypotypose (vv. 34-36) qui a pour effet de poursuivre la dynamique du mouvement imaginaire amorcée dans le premier bloc, de prolonger l'anaphore « el » (vv. 32-33) et, ainsi, d'inscrire ce tigre imaginé dans la continuité (« alarga ») de l'existence du tigre réel :

v. 31	Al tigre de los símbolos he opuesto	Au tigre symbolique, je viens d'opposer
v. 32	el verdadero, el de caliente sangre,	Le tigre véritable, au sang brûlant,
v. 33	el que diezma la tribu de los búfalos	Celui qui décime la tribu des buffles
v. 34	y hoy, 3 de agosto del 59,	Et qui, en ce 3 août 1959,
v. 35	alarga en la pradera una pausada	Projette sur la prairie une ombre
v. 36	sombra [...]	Lente [...]

¹ *Ibid.*, p. 14.

Dans ce second bloc, est donc patente une gradation de l'irréalité du tigre qui pointe les limites de l'imagination et, plus encore, la faiblesse du langage (Cf. Schéma qui suit). Cette irréalité graduelle se trouve confirmée lorsque la voix poétique explique que le tigre imaginaire, qui s'apparente fortement au tigre réel, est rendu illusoire (« ficción del arte ») par le passage à l'écriture évocatrice (« [...] pero ya el hecho de nombrarlo ») et à l'émission d'hypothèses circonstanciées à son égard (« y de conjeturar su circunstancia / lo hace ficción del arte y no criatura / viviente de las que andan por la tierra. ») :



De même, dans la fin du poème en prose intitulé « Dreamtigers », le narrateur met en relief les limites de l'imagination à reproduire l'essence du vrai tigre, pourtant observé maintes fois durant son enfance, et indique que ses tigres oniriques — dont il a conscience du caractère illusoire — ne sont que des copies toujours imparfaites du tigre réel :

En la infancia yo ejercí con fervor la adoración del tigre : no el tigre overo de los camalotes del Paraná y de la confusión amazónica, sino el tigre rayado, asiático, real, que sólo pueden afrontar los hombres de guerra, sobre un castillo encima de un elefante. Yo solía demorarme sin fin ante una de las jaulas en el Zoológico ; yo apreciaba las vastas enciclopedias y los libros de historia natural, por el esplendor de sus tigres. (Todavía me acuerdo de esas figuras : yo que no puedo recordar sin error la frente o la sonrisa de una mujer.). Pasó la infancia, caducaron los tigres y su pasión, pero todavía están en mis sueños. En esa napa sumergida o caótica siguen prevaleciendo y así : Dormido, me distrae un sueño cualquiera y de pronto sé que es un sueño. Suelo pensar entonces : Éste es un sueño, una pura diversión de mi voluntad, y ya que tengo un ilimitado poder, voy a causar un tigre.

¡ Oh, incompetencia ! Nunca mis sueños saben engendrar la apetecida fiera. Aparece el tigre, eso sí, pero disecado o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisibile, o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro.¹

¹ J. L. Borges, « Dreamtigers », in *El hacedor, Op. Cit.*, pp. 13-14.

Traduction en français :

Dreamtigers

Durant mon enfance, je pratiquais avec ferveur l'adoration du tigre : non pas le tigre ocellé des îles flottantes du Paraná et de la confusion amazonique, mais le tigre rayé, asiatique, royal, que seuls peuvent affronter des hommes de guerre, du haut d'un fort dressé sur un éléphant. Souvent, je

Autrement dit, nous pouvons nous accorder à constater que les images oniriques borgésiennes comportent un certain degré de vérité mais peuvent être fallacieuses, eu égard au plan de la réalité. Les images poétiques s'avèrent vraies en soi, dans leur essence ; elles suggèrent plus une vérité essentielle, « une vérité métaphorique »¹, qu'une vérité factuelle. C'est pourquoi, elles peuvent se montrer spécieuses, trompeuses, si on les considère d'un point de vue phénoménal, sous leur forme temporelle.

Par ailleurs, il n'est pas sans intérêt d'indiquer le regard positif que porte Schopenhauer sur l'art. Il le définit comme « l'œuvre du génie », et plus précisément, « la contemplation des choses, indépendante du principe de raison »². A la différence de Platon qui affiche son mépris pour l'art, et particulièrement, pour la poésie³, Schopenhauer présente une pensée laudative sur le rôle de l'art :

L'art reproduit les idées éternelles qu'il a conçues par le moyen de la contemplation pure, c'est-à-dire **l'essentiel et le permanent de tous les phénomènes** du monde ; d'ailleurs, selon la manière qu'il emploie pour cette reproduction, il prend le nom d'art plastique, de **poésie** ou de musique.⁴

A la lumière de ce commentaire, dans le poème « Heráclito », la contemplation induit le philosophe à ressentir, à vivre, en son for intérieur, et non sans trouble — mêlé d'émerveillement et d'effroi (« Horror sagrado ») —, l'image essentielle que lui renvoie le fleuve. Ce reflet du flux perpétuel du fleuve est vrai en soi et constituera la thèse fondamentale de la pensée d'Héraclite. A ce sujet, l'assertion de Gaston Bachelard s'accorde particulièrement bien avec l'idée du ressenti, du vécu de l'image, comme la voie

m'attardais sans fin devant l'une des cages du Jardin zoologique ; j'appréciais les vastes encyclopédies et les livres d'histoire naturelle, pour la splendeur de leurs tigres (je me souviens encore de ces images, moi qui ne peut me souvenir sans le confondre du front ou du sourire d'une femme). L'enfance passa, les tigres devinrent caducs ainsi que ma passion pour eux, mais ils demeurent dans mes rêves. À ce niveau submergé ou chaotique, ils continuent à prévaloir, et de la manière suivante. Lorsque je suis assoupi, un rêve quelconque me distrait et tout à coup je sais que c'est un rêve. Alors, je me mets à penser : ceci est un rêve, une pure diversion de ma volonté et puisque j'ai un pouvoir illimité, je vais causer un tigre.

Quelle incompetence ! Mes songes ne parviennent jamais à engendrer le fauve convoité. Le tigre apparaît, bien sûr, mais disséqué ou fragile, ou avec d'immondes variations morphologiques, ou d'un format inadmissible, ou terriblement fugace, ou bien tirant sur le chien ou sur l'oiseau.

¹ Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 310.

² A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 239.

³ *Ibid.*, p. 273 :

« [...] cette opinion de Platon doit d'autant moins nous troubler, qu'elle est la cause d'une des plus grandes et des plus signalées erreurs de ce grand homme, je veux dire la sentence de dédain et de bannissement qu'il a prononcée contre l'art et particulièrement contre la poésie [...]. »

⁴ *Ibid.*, p. 239. (C'est nous qui surlignons.)

vers une prise de conscience et la connaissance du devenir de l'être : « Vivre, vraiment vivre une image poétique, c'est connaître, dans une de ses petites fibres, un devenir d'être qui est une conscience du *trouble de l'être*. »¹.

Lors de l'exploration de la poésie borgésienne, nous avons pu constater que l'art poétique de Borges tend à nous conduire vers des révélations intimes, des vérités secrètes, des illuminations, des *satoris*, disent les bouddhistes zen. A cet égard, Schopenhauer va jusqu'à reconnaître, et démontrer, la supériorité de la poésie sur l'histoire à transmettre « plus de vérité intrinsèque, réelle, intime »² :

Aussi, à quiconque veut connaître l'humanité dans son essence, dans son Idée, toujours identique sous ses manifestations et ses développements, les œuvres des grands et immortels poètes en donneront une image beaucoup plus fidèle et plus nette que ne le pourraient faire les historiens [...].³

Un peu plus loin, dans la suite de sa démonstration, Schopenhauer soutient également la supériorité de la poésie sur la biographie car la poésie serait en quelque sorte « un miroir » qui condense le monde dans ce qu'il présente de plus essentiel et significatif :

[...] la poésie est de beaucoup supérieure à ces deux sortes d'écrits [l'histoire et la biographie] ; car **le génie poétique** nous présente pour ainsi dire **un miroir** qui rend **les images plus nettes** ; dans ce miroir sont concentrés et mis en vive lumière l'essentiel et le significatif ; le contingent et l'hétérogène sont supprimés.⁴

Au regard de ce *cuarteto*, l'on peut constater combien le génie poétique de Borges s'apparente fort à celui que définit Schopenhauer :

v. 17	A veces en las tardes una cara	La nuit, parfois, j'aperçois un visage
v. 18	nos mira desde el fondo de un espejo ;	Qui me regarde au fond de son miroir ;
v. 19	El arte debe ser como ese espejo	L'art a pour but d'imiter ce miroir
v. 20	que nos revela nuestra propia cara ⁵ .	Qui nous apprend notre propre visage.

Cette idée de l'art considéré comme le miroir essentiel de notre être, trouve un écho mémorable dans l'épilogue de *El hacedor* où un homme anonyme dessine l'univers dans toute sa richesse et sa complexité et découvre, finalement, que « ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara »⁶, ce qui met en lumière le reflet de la trajectoire vitale de

¹ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, *Op. Cit.*, p. 198 (en italique dans le texte).

² A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 314.

³ *Ibid.*, p. 316.

⁴ *Ibid.*, p. 318. (C'est nous qui surlignons.)

⁵ J. L. Borges, « Arte poética », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 44. (C'est nous qui surlignons.)

⁶ J. L. Borges, « Epílogo », in *El Hacedor*, (Buenos Aires, 31 de octubre de 1960), *Op. Cit.*, pp. 128-129 :

l'artiste au travers de sa création. De ce point de vue, l'art constitue un « miroir symbolique » qui renvoie un reflet authentique, révélateur de vérité, tandis que le miroir réel en tant qu'objet offre un reflet illusoire, fallacieux, comme l'observe Guillermo Sucre : « el arte es **espejo simbólico** que nos pone en vía de la certeza. En cambio, los espejos reales nos confunden, proyectan la irrealidad de lo real. »¹.

A propos du genre lyrique, selon Schopenhauer, le « vrai poète » — à la différence du « poète médiocre » — « est **le miroir de l'humanité**, et lui met devant les yeux tous les sentiments dont elle est remplie et animée. »² :

[...] saisir une impression du moment, et lui donner corps dans un chant, voilà en quoi consiste ce genre de poésie. Cependant, dans la poésie lyrique, s'il se rencontre un vrai poète, il exprime dans son œuvre la nature intime de l'humanité entière. Tout ce que des millions d'êtres passés, présents et à venir, ont ressenti ou ressentiront dans les mêmes situations qui reviennent sans cesse, il le ressent et l'exprime vivement. Ces situations, par leur retour éternel, durent autant que l'humanité elle-même et éveillent toujours les mêmes sentiments. »³.

Borges, qui s'applique minutieusement à nous donner à voir, à pointer, les énigmes du monde, les grandes questions universelles, et à nous faire ressentir les diverses émotions et sentiments que peut éprouver tout un chacun au cours d'une vie, se range, à n'en pas douter, dans la restreinte catégorie des « vrais poètes ». Cette assertion personnelle délivre précisément sa conception circulaire, universaliste et musicale quant à la poésie, laquelle concorde avec la pensée schopenhauerienne évoquée ci-dessus :

Je crois qu'un poète ne dit ou ne devrait rien dire de nouveau. Il doit exprimer ce que tous les hommes ont, un jour ou l'autre, éprouvé ou éprouveront dans leur vie. Il doit trouver une musique verbale pour traduire des émotions qui sont l'essentiel de toute vie humaine. Le reste n'est qu'accessoire et ne peut intéresser que les historiens de la littérature.

Ce qui fait précisément l'importance de la poésie, c'est qu'elle exprime des faits éternels, des faits qui correspondent non seulement à l'expérience du poète, mais qui correspondent ou peuvent correspondre à l'expérience effective du lecteur.⁴

Dans le conte *Rasselas, prince d'Abyssinie* de Samuel Johnson, semblable conception de la poésie se fait jour dans les propos du sage poète Imlac :

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

¹ G. Sucre, *Borges el poeta*, *Op. Cit.*, p. 87. (C'est nous qui surlignons.)

² A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 319. (C'est nous qui surlignons.)

³ *Ibid.*, p. 319.

⁴ F.-L. Charmont, « Borges parle », in *Analyses & réflexions sur Borges. Fictions, mythe et récit*, (ouvrage collectif), Paris, Ellipses, pp. 20-21.

[...] Le prince Rasselas demande au sage poète Imlac ce que c'est que la poésie, quelle est sa nature, et Imlac lui répond que le poète n'a pas pour fonction de compter les rayures de la tulipe ni de s'attarder sur les diverses nuances de vert du feuillage. Le poète ne doit pas traiter de l'individuel mais du générique, étant donné qu'il écrit pour la postérité. Il ne doit pas s'occuper des choses locales, caractéristiques d'un groupe d'hommes, d'une région, d'un pays. Puisque la poésie a pour haute mission d'être éternelle, le poète ne doit pas se préoccuper des problèmes – évidemment, Johnson n'utilise pas le mot « problèmes », qu'en ce temps-là on réservait aux mathématiques –, il ne doit pas s'intéresser à ce qui inquiète son époque mais à ce qui est éternel, aux passions éternelles de l'homme et donc à des thèmes comme la brièveté de la vie humaine, les vicissitudes du destin, notre espoir d'immortalité, les vices, les vertus, etc.

Bref, Johnson avait une vision de la littérature radicalement différente de la nôtre, de la vision contemporaine. De nos jours, les gens sentent instinctivement que chaque poète se doit à sa nation, à sa classe, aux inquiétudes contemporaines. Mais Johnson visait donc plus haut. Il considérait qu'un poète doit écrire pour tous les hommes de son siècle.¹

Il importe, aussi, de souligner que l'art contribue également à rendre la dureté et la souffrance de nos existences plus supportables, ce que souligne fort bien Jacqueline Russ qui explique la pensée de Schopenhauer dans son *Dictionnaire de philosophie* : selon ce philosophe, « L'art peut nous apporter une délivrance et une consolation provisoires. Il transmute, en effet, la douleur en un spectacle représenté, qui efface, par sa beauté, les peines de la vie et nous dédommage des douleurs réelles : cette contemplation pure des choses nous arrache, provisoirement, au cauchemar de l'existence. »². A cet égard, Schopenhauer affirme que « le plaisir consiste, en un mot, dans la contemplation même, affranchie de toutes les misères du vouloir et de l'individualité »³.

Est patent le corollaire de cette pensée dans la poésie borgésienne. A titre d'exemple, il y a lieu de considérer le sonnet intitulé « Un soldado de Urbina », dont le titre est une référence implicite à Cervantes qui fut l'un des soldats du capitaine don Diego de Urbina, de 1569 à 1571, avant de prendre part à la célèbre bataille de Lepante du 7 Août 1571 (qui mit fin au mythe véhiculé à l'égard de l'invincibilité de l'Empire ottoman). Pour se divertir de la dureté de sa condition de vie (« [...] su dura España », v. 4), Cervantes se réfugia dans le rêve et la contemplation qui le mèneront à l'imagination onirique et musicale du duo des personnages de don Quichotte et Sancho Panza, comme le signale la fin du poème :

v. 9	Contemparía, hundido el sol, el ancho	Il devait contempler le soleil englouti,
v. 10	campo en que dura el resplandor de cobre ;	La vaste plaine où dure une splendeur de cuivre ;
v. 11	se creía acabado, solo y pobre,	Il se croyait fini, dans la misère et seul,
v. 12	sin saber de qué música era dueño ;	Sans savoir de quelle musique il était maître ;
v. 13	atravesando el fondo de algún sueño,	Il cheminait jusques au fond de quelque rêve,
v. 14	por él ya andaban don Quijote y Sancho. ⁴	En lui, déjà marchaient Don Quichotte et Sancho.

¹ J. L. Borges, *Cours de littérature anglaise, Op. Cit.*, pp. 133-134.

² Jacqueline Russ, *Dictionnaire de philosophie, Op. Cit.*, p. 372 (en italique dans le texte).

³ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation, Op. Cit.*, p. 278.

⁴ J. L. Borges, « Un soldado de Urbina », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 56.

Or, pour se libérer vraiment de toute souffrance, il faudrait se déprendre de la force aveugle et incessante du « vouloir » ou du « vouloir-vivre » comme la nomme Schopenhauer, c'est-à-dire, de cet engrenage que crée la succession sans fin de nos désirs. A ce propos, Schopenhauer explique que « Tout désir naît d'un manque, d'un état qui ne nous satisfait pas ; donc il est souffrance, tant qu'il n'est pas satisfait. Or, nulle satisfaction n'est de durée ; elle n'est que le point de départ d'un désir nouveau. »¹. Selon lui, l'idéal serait de parvenir à l'extinction de la soif inextinguible de tous nos désirs, ce que préconise, d'ailleurs, la philosophie de l'Inde qui enseigne comment atteindre le *Nirvāna*.

II- LA DIALECTIQUE DE L'AUTRE ET DU MÊME

A- La fascination pour l'impersonnel

1) Le panthéisme borgésien

Le panthéisme borgésien se fait jour dans divers et nombreux domaines ayant trait, entre autres, à l'espace, au temps, à l'identité, à la littérature, à la destinée humaine, à l'infini, au langage : un espace peut contenir tous les autres, un instant-clé peut englober tous les moments d'une vie, un homme est tous les hommes, un auteur est tous les auteurs, une destinée humaine peut incarner la destinée de tout un chacun, un mot peut condenser tous les mots, quelque chose de fini peut receler l'infini.

Dans un esprit panthéiste, Macedonio Fernández, l'un des grands maîtres de Borges, souligna que « [...] toute situation ressentie, pour insignifiante en durée ou en intensité qu'elle soit, représente la totalité de l'interrogation métaphysique. »². Auquel fait chorus

¹ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Op. Cit., p. 352.

² M. Fernández, *Papiers de Nouveauevenu et continuation du Rien*, (titre original : *Papeles de Recienvenido y continuación de la Nada*), traduit de l'espagnol par Silvia Baron Supervielle et Marianne Millon, Paris, José Corti, 1992, p. 91.

Hector Bianciotti qui fait remarquer : « Ce qui n'est pas sans rappeler Wilde, selon lequel, à chaque instant de sa vie, chaque homme est tout ce qu'il a été et tout ce qu'il sera. »¹.

Cette pensée panthéiste entre, tout particulièrement, en résonance avec les deux premiers vers du poème « James Joyce » : « En un día del hombre están los días / del tiempo [...] »². Il s'agit là d'un hommage implicite à la trame temporelle ingénieuse du roman joycien *Ulysse* qui se déroule sur une journée condensant « la realidad total »³, un « abarcamiento universal »⁴. Ce que souligne fort à propos Saúl Yurkievich : « Para Borges, la proeza realista de Joyce consiste en convocar el mundo como plétora bullente, en escribir un libro englobador del mundo (un activo *totilimundi*), donde todo el mundo, toda cosa y toda voz pueden concurrir. »⁵. Joyce recourt notamment au flux (ou courant) de conscience, en anglais « stream of consciousness », technique qui consiste à décrire le point de vue du héros en donnant le strict équivalent du processus de pensées de ce dernier, soit : « [...] el monólogo callado, que es una forma inédita (derivada del francés Édouard Dujardin, según declaración hecha por Joyce a Larbaud) y por el que oímos pensar prolijamente a sus héroes. »⁶, précise Borges dans son essai sur *Ulysse*.

Selon Borges, le rêve constitue l'une des voies royales d'accès au panthéisme identitaire, comme il l'indique à Sábato en ces termes : « La nuit, lorsque nous rêvons, nous sommes l'acteur, l'auteur, le spectateur et le théâtre. Nous sommes tout. »⁷. Acquiesçant et s'appuyant sur le cas de Flaubert, son confrère argentin lui fait remarquer, sous forme de question rhétorique, que l'artiste lui-même est une figure panthéiste :

SÁBATO : Et l'artiste n'est-il pas cela ? Autant que celui qui rêve. Quelque part dans sa correspondance, Flaubert dit qu'il s'est promené dans un bois par un beau jour d'automne, en sentant qu'il était l'homme et son amante, et les feuilles qu'il foulait, le vent et les mots qu'échangeaient les amoureux.⁸

Dans le poème « Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922 » le sphinx est l'image présente dans un livre qui suscitait la peur de la voix poétique et cette image, à l'origine mythologique, est devenue à présent un motif onirique récurrent :

¹ H. Bianciotti, « Le maître de Borges », in *Le Monde des Livres*, Paris, 10 avril 1992.

² J. L. Borges, « James Joyce », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 95.

³ J. L. Borges, « El *Ulises* de Joyce », in *Inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 26.

⁴ S. Yurkievich, « Jorge Luis Borges y Ramón de la Serna : el reflejo recíproco », in *Textos universitarios. España en Borges*, *Op. Cit.*, p. 80.

⁵ *Ibid.*, p. 80 (en italique dans le texte).

⁶ J. L. Borges, « El *Ulises* de Joyce », in *Inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 27.

⁷ J. L. Borges / E. Sábato, conversation du 11 janvier 1975, in *Conversations à Buenos Aires*, *Op. Cit.*, p. 95.

Lors de sa conversation du 15 mars 1975 avec Sábato, Borges réitère cette idée de panthéisme identitaire onirique : « Une personne qui rêve est à la fois le théâtre, l'acteur, l'auteur et le décor » *Sábato approve d'un signe de tête.* » (*Ibid.*, p. 175).

⁸ *Ibid.*, p. 95.

v. 7 [...] una esfinge en un libro
v. 8 que yo tenía miedo de abrir
v. 9 y cuya imagen vuelve en los sueños,¹

[...] le sphinx d'un livre
que j'avais peur d'ouvrir
et dont l'image revient dans mes rêves,

Une variante de l'énigme traditionnelle que pose le Sphinx à Œdipe, fils de Jocaste, dans la mythologie grecque, se fait jour dans *El libro de los seres imaginarios*, en note de bas de page, sous la forme d'une réduction panthéiste de la vie de l'homme à une seule journée :

A Edipo, hijo de Yocaste, le preguntó :

« ¿ Qué ser tiene cuatro pies, dos pies o tres pies, y cuantos más tiene, es más débil ? » [1. note de bas de page].

Edipo contestó que era el hombre, que de niño se arrastra en cuatro pies, cuando es mayor anda en dos y a la vejez se apoya en un báculo. La Esfinge, descifrado el enigma, se precipitó desde lo alto de su montaña.

[Note de bas de page :

1. Así es, parece, la versión más antigua. Los años le agregaron la metáfora que hace de la vida del hombre un solo día.

Ahora se formula de esta manera : **¿Cuál es el animal que anda en cuatro pies a la mañana, en dos al mediodía y en tres a la tarde ?**²

La littérature constitue, bien entendu, une autre voie (voix) majeure qui ouvre sur le panthéisme. Chaque rossignol est tous les rossignols. Cette idée panthéiste est sous-jacente dans le vers 29 de l'ultime poème de l'anthologie : « La voz del ruiseñor en Dinamarca »³. Ce vers renvoie implicitement à l'« Ode à un rossignol »⁴ du poète anglais romantique, John Keats, que Borges affectionnait particulièrement et qu'il considérait comme « le plus

¹ J. L. Borges, « Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922 », vers 7 à 9, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 12.

² J. L. Borges / M. Guerrero, « La Esfinge », in *El libro de los seres imaginarios*, *Op. Cit.*, p. 101. (C'est nous qui surlignons.)

³ J. L. Borges, « Las causas », vers 29, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 148.

⁴ J. Keats, « Ode à un rossignol », in *Poèmes et poésies*, préface de Marc Porée, traduction et choix de Paul Gallimard, Paris, Gallimard, 1996, pp. 191-194 :

VII

Mais toi, tu n'es pas né pour la mort, immortel Oiseau !
Il n'y a pas de générations affamées pour te fouler aux
pieds ;
La voix que j'entends cette nuit fut entendue
Dans les anciens jours par empereurs et manants :
Peut-être cette même chanson fit tressaillir
Le triste cœur de Ruth, lorsque regrettant sa patrie,
Elle se tenait en larmes parmi les blés de l'étranger ;
Peut-être est-ce toi-même qui souvent as
Charmé de magiques fenêtres, s'ouvrant sur l'écume
Des mers périlleuses, en de féeriques terres délaissées.

(Avant-dernière strophe, p. 194.)

haut lyrique de l'Angleterre »¹. Dans son essai « El ruiseñor de Keats », à la lumière de la pensée schopenhauerienne, Borges suggère que la voix poétique de l'ode prend conscience que l'oiseau qui chante pour elle est le même oiseau qui avait chanté pour les rois et les bouffons ainsi que pour Ruth. L'immortalité du rossignol et celle de son chant sont assurées par l'immortalité de l'espèce qui ne cesse de se perpétuer :

[...] niego la oposición que en él se postula entre el efímero ruiseñor de esa noche y el ruiseñor genérico. La clave, la exacta clave de la estrofa, está, lo sospecho, en un párrafo metafísico de Schopenhauer, que no la leyó nunca.

La *Oda a un ruiseñor* data de 1819 ; en 1844 apareció el segundo volumen de *El mundo como voluntad y representación*. En el capítulo 41 se lee : « Preguntémosnos con sinceridad si la golondrina de este verano es otra que la del primero y si realmente entre las dos el milagro de sacar algo de la nada ha ocurrido millones de veces para ser burlado otras tantas por la aniquilación absoluta. Quien me oiga asegurar que ese gato que está jugando ahí es el mismo que brincaba y que travesaba en ese lugar hace trescientos años pensará de mí lo que quiera, pero locura más extraña es imaginar que fundamentalmente es otro. » Es decir, el individuo es de algún modo la especie, y el ruiseñor de Keats es también el ruiseñor de Ruth.

Keats, que sin exagerada injusticia pudo escribir : « No sé nada, no he leído nada », adivinó a través de las páginas de algún diccionario escolar el espíritu griego ; sutilísima prueba de esa adivinación o recreación es haber intuido en el oscuro ruiseñor de una noche el ruiseñor platónico. Keats, acaso incapaz de definir la palabra *arquetipo*, se anticipó en un cuarto de siglo a una tesis de Schopenhauer.²

Dans la production de Borges les mises en scène de réversibilités panthéistes sont également multiples. L'un des poèmes les plus emblématiques à cet égard est, sans nul doute, « Juan López y John Ward » où chacun des deux personnages est tour à tour tueur et tué³. Ce qui fait dire à Leticia Otero Sugden : « Borges soutient que tout être humain est capable du meilleur comme du pire, et qu'il porte en lui une palette infinie et inconnue d'identités possibles »⁴. Rappelons les cas du sujet à la fois rêveur et rêvé que nous avons précédemment observés, à plusieurs reprises. Dans le poème « G. A. Bürger », la voix poétique fait ressortir la nature dualiste de l'homme (« Al igual de todos los hombres »), à travers l'évocation de Bürger. Elle le dépeint comme un être à la fois menteur et victime de mensonges, la victime de trahison et, lui-même, un traître (ce qui est en étroite rapport avec le récit borgésien de *Ficciones* « Tema del traidor y del héroe ») :

¹ Cité par Michel Berveiller dans *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, p. 257.

² J. L. Borges, « El ruiseñor de Keats », in *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, pp. 178-179 (en italique dans le texte).

³ J. L. Borges, « Juan López y John Ward », recueil « Los conjurados » (1985), in *Obra poética, 3 (1975-1985)*, *Op. Cit.*, p. 323 :

[...]

Hubieran sido amigos, pero se vieron una sola vez cara a cara, en unas islas demasiado famosas, y cada uno de los dos fue Caín, y cada uno, Abel.

Los enterraron juntos. La nieve y la corrupción los conocen.

El hecho que refiero pasó en un tiempo que no podemos entender.

⁴ L. Otero Sugden, *Paul Valéry et Jorge Luis Borges. Deux écrivains à la recherche de leur identité : une lecture borgésienne de Monsieur Teste*, *Op. Cit.*, p. 167.

v. 8 Al igual de todos los hombres,
v. 9 dijo y oyó mentiras,
v. 10 fue traicionado y fue traidor,¹

Ainsi que tous les hommes,
Il dit et entendit des mensonges,
Il fut trahi et il fut traître,

Cette dualité de l'être correspond à la pensée de Jung observée auparavant, lors du commentaire du poème « El centinela » : c'est-à-dire cette conjonction des contraires qui habite tout individu. Elle est aussi à l'image même du panthéisme de Dieu tel que le définit Héraclite² : « [...] es el fragmento 67 de Heráclito : “Dios es día y noche, invierno y verano, guerra y paz, hartura y hambre” »³.

Le narrateur du récit « La forma de la espada », que l'on prend pour le compagnon valeureux de John Vincent Moon, est en fait le lâche et délateur Vincent Moon qui a trahi celui qui lui avait sauvé la vie — ce que nous comprenons explicitement dans les lignes ultimes. Un passage-clef métaphysique de ce récit, qui met en relief le sentiment de réversibilité panthéiste qu'a éprouvé le narrateur et puis la thèse panthéiste de Schopenhauer, pouvait nous induire à soupçonner l'identité entre le narrateur et John Vincent Moon :

Entonces comprendí que su cobardía era irreparable. Le rogué torpemente que se cuidara y me despedí. Me abochornaba ese hombre con miedo, **como si yo fuera el cobarde, no Vincent Moon. Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres.** Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano ; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso **Schopenhauer** tiene razón : **yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres**, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon.⁴

Dans un esprit analogue, chez Schopenhauer cette idée d'une fusion en soi de deux états apparemment antagoniques est bien présente. En effet, « [...] en soi, l'opresseur et la victime ne font qu'un, [...] c'est un même être [...] »⁵, affirme Schopenhauer. Le philosophe reprend même, avec insistance, cette idée de condensation en notre être profond à la fois de la victime et du bourreau :

[...] la victime et le bourreau qui se distinguent si profondément dans la connaissance soumise au principe de raison, ne sont qu'une seule et même chose au fond, la manifestation de cette unique Volonté de vivre, qui objective sa lutte avec elle-même, au moyen du principe d'individuation [...].⁶

¹ J. L. Borges, « G. A. Bürger », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 144.

² Concernant l'être humain, Héraclite laisse entrevoir l'idée d'une réversibilité panthéiste : « la vie et la mort sont une seule et même chose ; de même, la veille et le sommeil, la jeunesse et la vieillesse ; car les premiers de ces états sont devenus les seconds et les seconds, à rebours, devenus les premiers. » (Fragment 37, in *Héraclite. Fragments*, *Op. Cit.*, p. 122).

³ J. L. Borges, « Nota sobre Walt Whitman », in *Discusión*, *Op. Cit.*, p. 155.

⁴ J. L. Borges, « La forma de la espada » / « La forme de l'épée », in *Ficciones / Fictions*, *Op. Cit.*, pp. 242 et 244. (C'est nous qui surlignons.)

⁵ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 450.

⁶ *Ibid.*, p. 494.

Dans son essai sur Pascal, Borges s'interrogea sur l'origine de cette sentence soutenue par ce penseur : « la infinita inmensidad de espacios que ignoro y *que me ignoran* »¹. Semblable réversibilité panthéiste est patente dans les écrits des écrivains de prédilection de Borges. Relevons, par exemple, cette strophe de Baudelaire :

Je suis la plaie et le couteau !
Je suis le soufflet et la joue !
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau !²

Dans l'ouvrage *Leaves of Grass*, le poète américain Whitman, lui aussi, recourt à des effets panthéistes, comme dans le vers qui suit :

The bodies of men and women engirth me, and I engirth them
[De leurs corps hommes et femmes m'enveloppent et je les enveloppe]³

Portant également trace d'une réversibilité panthéiste, les écrits de Plotin ont également attiré l'attention de Borges :

Dice Plotino con notorio fervor : *Toda cosa en el cielo inteligible también es cielo, y allí la tierra es cielo, como también lo son los animales, las plantas, los varones y el mar. Tienen por espectáculo el de un mundo que no ha sido engendrado. Cada cual se mira en los otros. No hay cosa en ese reino que no sea diáfana. Nada es impenetrable, nada es opaco y la luz encuentra la luz. Todos están en todas partes, y todo es todo. Cada cosa es todas las cosas. El sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol. Nadie camina allí como sobre una tierra extranjera.*⁴

Borges aime, à l'évidence, à évoquer des cas d'inclusions célèbres et étonnantes, souvent des mises en abyme paradoxales et vertigineuses⁵, des inversions spéculaires, qui suggèrent que tout un chacun est, en réalité, à la fois acteur et spectateur du monde. Ainsi, dans son essai « Magias parciales del Quijote », énonce-t-il l'ouvrage du *Quichotte* de Cervantes, afin d'indiquer le moment de la première partie où le barbier et le curé en viennent à examiner l'un des ouvrages du propre auteur Cervantes (*La Galatea*), ou plus surprenante encore, la précision de la deuxième partie qui informe que les protagonistes

¹ J. L. Borges, « Pascal », in *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 149 (en italique dans le texte).

² C. Baudelaire, « L'HÉAUTONTIMOROU MÉNOS », in *Les Fleurs du Mal*, *Op. Cit.*, p. 117.

³ W. Whitman, *Leaves of Grass / Feuilles d'herbe*, (1855), Paris, José Corti, édition bilingue, 2008, pp. 226-227.

⁴ J. L. Borges, « Historia de la eternidad », in *Historia de la eternidad*, *Op. Cit.*, p. 17. (En italique dans le texte. C'est nous qui surlignons.). Semblable pensée de Plotin résonne en écho dans la « Nota sobre Walt Whitman » (in *Discusión*, *Op. Cit.*, p. 155).

⁵ Alan Pauls souligne à ce sujet : « Borges lee en la novela de Cervantes la puesta en práctica de **una teoría del vértigo** que él mismo ha suscripto más de una vez : libros dentro de libros, relatos incrustados en otros relatos, duplicaciones y reduplicaciones que expanden la narración al infinito... » (in *El factor Borges*, *Op. Cit.*, p. 73 ; c'est nous qui surlignons).

ont lu la première partie du *Quichotte*. Borges relève également les mises en abyme remarquables de la tragédie d'*Hamlet* de Shakespeare, du poème *Rāmāyana* de Vālmīki, de la 602^{ème} nuit des *Mille et Une Nuits*, la carte infinie du cartographe Royce (« [...] un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa del mapa, y así hasta lo infinito »¹) :

[...] En el sexto capítulo de la primera parte, el cura y el barbero revisan la biblioteca de Don Quijote ; asombrosamente uno de los libros examinados es la *Galatea* de Cervantes, y resulta que el barbero es amigo suyo y no lo admira demasiado, y dice que es más versado en desdichas que en versos y que el libro tiene algo de buena invención, propone algo y no concluye nada. El barbero, sueño de Cervantes o forma de un sueño de Cervantes, juzga a Cervantes... [...] en la segunda parte ; los protagonistas han leído la primera, los protagonistas del *Quijote* son, asimismo, lectores del *Quijote*. Aquí es inevitable recordar el caso de Shakespeare, que incluye en el escenario de *Hamlet* otro escenario, donde se representa una tragedia, que es más o menos la de *Hamlet* [...] Un artificio análogo al de Cervantes, y aun más asombroso, figura en el *Ramayana*, poema de Valmiki, que narra las proezas de Rama y su guerra con los demonios. En el libro final, los hijos de Rama, que no saben quién es su padre, buscan amparo en una selva, donde un asceta les enseña a leer. Ese maestro es, extrañamente, Valmiki ; el libro en que estudian, el *Ramayana*. Rama ordena un sacrificio de caballos ; a esa fiesta acude Valmiki con sus alumnos. Éstos, acompañados por el laúd, cantan el *Ramayana*. Rama oye su propia historia, reconoce a sus hijos y luego recompensa al poeta... Algo parecido ha obrado el azar en *Las mil y una noches*. [...] la noche DCII, mágica entre las noches. En esa noche, el rey oye de boca de la reina su propia historia. Oye el principio de la historia, que abarca a todas las demás, y también — de monstruoso modo —, a sí misma. ¿ Intuye claramente el lector la vasta posibilidad de esa interpolación, el curioso peligro ? Que la reina persista y el inmóvil rey oirá para siempre la trunca historia de *Las mil y una noches*, ahora infinita y circular... [...] ²

A la suite de l'énumération de ces multiples exemples littéraires, Borges qui s'appuie sur la pensée de Carlyle³ a cette conclusion selon laquelle les êtres humains, eux-mêmes, sont à la fois lecteurs et lus dans l'histoire universelle, à la fois les compositeurs et les composantes du monde :

Creo haber dado con la causa : tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres **escriben** y leen y tratan de entender, y en el que también **los escriben**.⁴

¹ J. L. Borges, « Magias parciales del Quijote », in *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 79.

² *Ibid.*, pp. 76-78.

³ Borges n'a pas manqué d'expliquer à ses élèves de l'Université de Buenos Aires cette conception originale de Carlyle — en désaccord profond avec la tradition scolastique classique qui conçoit Dieu comme une personne — selon laquelle l'écriture sacrée est l'histoire universelle de toute l'humanité : « Cette histoire que nous sommes obligés, dit Carlyle, de lire continuellement, puisque nos destins font partie de l'histoire universelle. Cette histoire que nous sommes obligés de lire sans cesse et d'écrire et dans laquelle — ajoute-t-il — nous sommes également écrits. Ce qui signifie que nous ne sommes pas seulement la lecture de cette écriture sacrée, mais que nous sommes aussi des lettres, des mots, des versets de cette écriture. Il voit donc l'univers comme un livre. Ce livre est bien écrit par Dieu, mais Dieu, pour Carlyle, n'est **pas une personne**. Dieu est en chacun de nous, Dieu est en train de s'écrire et de se réaliser à travers chacun de nous. Autrement dit, Carlyle aboutit au **panthéisme** [...] » (J. L. Borges, *Cours de littérature anglaise*, *Op. Cit.*, p. 234 ; c'est nous qui surlignons).

⁴ J. L. Borges, « Magias parciales del Quijote », in *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 79. (C'est nous qui surlignons.)

Toujours dans *Otras inquisiciones*, Borges met particulièrement l'accent sur cette thèse de Carlyle, afin d'en arriver au constat que dresse Léon Bloy quant à la méconnaissance de notre être profond, de notre véritable « nom » et de notre raison d'être :

[...] la historia universal es una Escritura Sagrada que desciframos y escribimos inciertamente, y en la que también nos escriben. Después Léon Bloy escribió : « No hay en la tierra un ser humano capaz de declarar quién es. Nadie sabe qué ha venido a hacer a este mundo, a qué corresponden sus actos, sus sentimientos, sus ideas, ni cuál es su *nombre* verdadero, su imperecedero Nombre en el registro de la Luz... [...] El mundo, según Mallarmé, existe para un libro ; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo : es, mejor dicho, el mundo.¹

L'assertion de Gérard Genette, à ce sujet, est particulièrement perspicace et éclairante, quant à la conception hautement ambitieuse de Borges qui sublime la dichotomie entre la vision moderne et la pensée classique, en défendant l'idée que « l'homme est une page d'écriture »² : « Le mythe borgésien contracte ce 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*. »³. Ainsi Borges met-il aussi en avant, lors de ses conférences, cette idée : « nosotros estamos presenciando continuamente la historia universal y somos actores de ella. Y nosotros también somos letras, también nosotros somos símbolos »⁴. Ce qui amène Daniel-Henri Pageaux à écrire : « Pour Borges tout livre est le monde et le monde est un livre. »⁵. Rejoignant la pensée de Paul Valéry, ce dialogue de Borges nous fait entendre que le panthéisme, qui est universel, remonte à l'Antiquité grecque :

Paul Valéry reclamaba una historia de la literatura concebida "como la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esta historia podría llevarse a término sin mencionar a un solo autor". ¿ Comparte hoy este concepto ?

Sí. Yo lo aplicaría a **toda la literatura** y no sólo a su historia. Pienso en los hebreos, que atribuyeron sus mejores libros, el Pentateuco y el Eclesiastés, el Libro de Job y los Salmos, a un solo autor eterno El Espíritu, y los encuadernaron en un solo volumen, que lleva un título plural ; **la Biblia**, los Libros.

A la larga todo lo escrito será anónimo como sucede con la *Iliada*. [...] ⁶

A la lumière de cette conception de la littérature comme une vaste création intemporelle et anonyme, Gérard Genette met l'accent sur l'idée d'un mythe : « Cette conception de la littérature comme un monde homogène et réversible où les particularités individuelles et les préséances chronologiques n'ont pas cours, ce sentiment

¹ J. L. Borges, « Del culto de los libros », in *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, pp. 174-175 (en italique dans le texte).

² G. Genette, « L'utopie littéraire », in *Figures I*, *Op. Cit.*, p. 127.

³ *Ibid.*, p. 126 (en italique dans le texte).

⁴ J. L. Borges, *Borges oral*, *Op. Cit.*, p. 58.

⁵ D.-H. Pageaux, « Postface », in *Borges, souvenirs d'avenir*, *Op. Cit.*, p. 414.

⁶ J. L. Borges / Néstor J. Montenegro, *Diálogos*, *Op. Cit.*, p. 71. (C'est nous qui surlignons.)

« œcuménique » qui fait de la littérature universelle une vaste création anonyme où chaque auteur n'est que l'incarnation fortuite d'un Esprit intemporel et impersonnel, capable d'inspirer, comme le dieu de Platon, le plus beau des chants au plus médiocre des poètes, et de ressusciter chez un poète anglais du XVIII^e siècle le rêve d'un empereur mongol du XIII^e — cette idée peut apparaître comme une simple fantaisie de l'esprit, ou comme une pure folie d'illuminé. Il faut bien davantage y voir **un mythe** au sens antique du terme, un vœu profond de la pensée. »¹.

Pour leur part, Claude Pichois, André-Michel Rousseau et Pierre Brunel déduisent de cette conception intemporelle et anonyme de la littérature l'idée selon laquelle « Toute la littérature serait **un seul palimpseste** sans cesse regratté et sans cesse récrit. »². A elle seule, la Bible est à l'origine de divers genres littéraires et d'un style qui en a généré de multiples autres : « [...] la Bible, inépuisable réservoir de sentiments, d'idées, de mots et d'images, a créé des genres littéraires avec le livre de Job, le Cantique des Cantiques, l'Apocalypse, et engendré un style que chaque littérature a tourné à sa guise. »³.

Par ailleurs, selon Schopenhauer, lequel se réfère à la pensée de Luther, « nous ne pouvons obtenir le salut que par la foi », et non par les bonnes œuvres (qui doivent découler naturellement de la foi elle-même). S'inspirant de la pensée bouddhiste, Schopenhauer considère, en outre, que « le salut est chose parfaitement étrangère à notre personnalité », et que « la condition nécessaire du salut », « c'est justement la négation et le renoncement de la personnalité »⁴. Ce point de vue sur le salut pourrait constituer l'un des motifs de la tendance de Borges à nier son identité et de son souhait d'un anéantissement de son individualité. Ne serait-ce pas là une forme de salut pour l'écrivain ?

En outre, nous pourrions également considérer l'idée d'un salut esthétique.

Dans son essai sur Swedenborg⁵, Borges ne se limite pas à évoquer la conception habituelle du salut éthique (être bon et juste), mais dépeint la vision du mystique anglais Swedenborg qui prône le Salut intellectuel (être intelligent) et délivre l'idée d'un troisième

¹ G. Genette, « La littérature selon Borges », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne.*, Op. Cit., p. 324. (En italique dans le texte. C'est nous qui surlignons.)

² P. Brunel / C. Pichois / A.-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 124. (C'est nous qui surlignons.)

³ *Ibid.*, p. 89.

⁴ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Op. Cit., p. 511.

⁵ J. L. Borges, « Emanuel Swedenborg », in *Borges oral*, Op. Cit., pp. 42-61.

type de Salut, d'ordre artistique (pratiquer un art), issu de la pensée de William Blake. Cet autre mystique explique que, pareillement à Jésus qui usait de l'art des paraboles et non de simples paroles, nous devons, nous aussi, exercer nos talents.

Cette idée d'un Salut esthétique clôt le poème *El hacedor*¹ (verbe final « salvarse »). Elle constitue une autre raison pour laquelle Borges, l'Autre, s'érige à la fois comme le réceptacle et le demiurge panthéiste de ses multiples images évoquées. Dans son essai, Willis Barnstone remarque, à ce propos :

Borges le créateur est le processus ultime. C'est dans cette phrase que Borges apparaît le plus clairement comme l'autre Borges. Cette activité du créateur, c'est son *aqué!*, cet autre lui-même, et c'est **son expérience de l'extase suprême**. Toutes les images qu'il crée, comme il nous le dit dans *Le Créateur*, constituent son être cumulatif :

Otra cosa no soy que esas imágenes
que baraja el azur y nombra el tedio.
Con ellas, aunque ciego y quebrantado,
he de labrar el verso incorruptible
y (es mi deber) salvarme.²

Lors de l'entretien que Borges accorde à Willis Barnstone, alors que sa vie décline, ces deux derniers vers trouvent un écho, sur un ton défaitiste qui n'est pas sans rappeler celui du poème « Mateo, XXV, 30 » :

[...] **c'est dans l'écriture que je trouve mon salut**, dans ce travail d'écriture que je poursuis de manière un peu désespérée [...]
Mon destin est de considérer toute chose, toute expérience, comme un matériau qui m'a été donné afin que je le transforme en beauté. Je sais que j'ai échoué, que j'échouerai encore, mais c'est pourtant **la seule justification de ma vie**.³

Dans *Atlas*, ouvrage qui offre un aperçu des multiples voyages que Borges a effectués en compagnie de María Kodama et composé, au soir de sa vie, avec le concours de cette dernière, un poème en prose, au titre hautement significatif, « Du salut par les œuvres », met en lumière sur fond de théologie et de mythologie shintoïstes les

¹ J. L. Borges, « El hacedor », in *Obra poética, 3 (1975-1985), Op. Cit.*, p. 211.

² W. Barnstone, « Borges, poète de l'extase », in *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges, Op. Cit.*, p. 138. (C'est nous qui surlignons et soulignons.)

Traduction en français :

Je ne suis rien que ces images
Que brasse le hasard et que nomme l'ennui.
Avec elles pourtant, aveugle, exténué,
Il me faut travailler le vers incorruptible
Et (tel est mon devoir) me sauver.

³ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire, Op. Cit.*, p. 102. (C'est nous qui surlignons.)

circonstances qui menèrent les divinités japonaises à prendre la décision du salut des hommes, de l'humanité toute entière par un seul *haïku* :

DU SALUT PAR LES ŒUVRES

Au cours d'un automne, au cours de l'un des automnes du temps, les divinités du shinto, une nouvelle fois, s'assemblèrent à Izumo. On dit qu'elles étaient huit millions mais je suis un homme très timide et je me sentirais un peu perdu parmi tant de monde. D'ailleurs, il ne convient pas de manier des nombres inconcevables. Disons qu'elles étaient huit car, dans ces îles, le huit est de bon augure.

Elles étaient tristes mais ne le montraient pas car les visages des divinités sont *kanjis* et ne se laissent pas déchiffrer. Sur la verte cime d'une colline, elles s'assirent en rond. Du haut de leur firmament, ou d'une pierre, ou d'un flocon de neige, elles avaient observé les hommes. L'une des divinités déclara :

« Il y a de nombreux jours ou de nombreux siècles, nous nous sommes réunies ici pour créer le Japon et le monde. Les eaux, les poissons, les sept couleurs de l'arc-en-ciel, les générations des plantes et des animaux ont été des réussites. Afin que toutes ces choses ne les accablent pas, nous avons donné aux hommes la succession du temps, le jour pluriel et la nuit une. Nous leur avons même concédé le don de s'essayer à quelques variantes. L'abeille refait toujours la même ruche ; l'homme a imaginé des instruments : le soc de la charrue, la clef, le kaléidoscope. Il a aussi imaginé l'épée et l'art de la guerre. Il vient d'imaginer une armée invisible qui pourrait être la fin de l'histoire. Avant que ne se produise ce fait insensé, faisons disparaître les hommes. »

Elles réfléchirent. Une autre divinité, sans hâte, déclara :

« C'est vrai. Ils ont imaginé cette chose atroce mais il y a aussi cette autre chose, qui tient dans l'espace des dix-sept syllabes qui la composent. »

Elle les entonna. Ces syllabes étaient dans une langue inconnue et je ne pus les comprendre.

La divinité la plus âgée décréta :

« Que les hommes continuent d'exister. »

Ainsi, c'est grâce à un *haïku* que l'espèce humaine fut sauvée.

*Izumo, le 27 avril 1984*¹

2) Le rêve borgésien d'être « un spectateur abstrait du monde »

Tout comme son personnage Funes — « eterno prisionero »² —, Borges a dû parfois se sentir « el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso. »³. Il a conscience de notre perpétuel emprisonnement dans le monde, comme le suggèrent les poèmes « El laberinto » et « Laberinto », mais aussi un passage hautement révélateur du poème « El Golem » :

¹ J. L. Borges / M. Kodama, *Atlas*, traduction par Françoise Rosset et Jean Pierre Bernés, publiée à l'origine en 1984 (Editorial Sudamerica), 1984 pour les illustrations, 1988 pour l'Épilogue, et 1988 pour la traduction française, in *Œuvres Complètes*, Tome II, *Op. Cit.*, pp. 918-920.

² J. L. Borges, « Funes el memorioso » / « Funès ou la mémoire », in *Ficciones / Fictions*, *Op. Cit.*, p. 216.

³ *Ibid.*, p. 230.

v. 33	Gradualmente se vio (como nosotros)	Il se sentit bientôt prisonnier, comme un homme,
v. 34	aprisionado en esta red sonora	D'un sonore filet : l'Après et l'Aujourd'hui,
v. 35	de Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora,	Et la Droite et la Gauche et le Plus et le Comme,
v. 36	Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquellos, Otros. ¹	Le Maintenant, le Cependant, le Moi, le Lui.

La parenthèse du vers 33 crée un effet-miroir : le Golem devient progressivement le reflet de notre propre être, c'est-à-dire plus précisément assailli et finalement piégé (champ lexical de l'enfermement : « aprisionado », « red ») par les formes illusoire de l'expérience phénoménale, le Temps (adverbes temporels « Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora »), l'Espace (« Derecha, Izquierda »). Cette créature apparaît également prisonnière de l'illusion de l'identité du Moi (« yo ») et de son rapport à l'Autre (« Tú, Aquellos, Otros »).

Dans son commentaire sur le poème « El Golem », Jaime Alazraki met en relief la dimension métaphysique qui vient, pour sûr, transcender la traditionnelle légende du Golem :

El poema de Borges [...] produce, a partir de la leyenda, una apertura metafísica que la trasciende, un relieve que convierte a la leyenda en un intenso símbolo de la condición humana. Borges evita los detalles pero no la anécdota ; esquivando lo que es irrelevante a sus propósitos pero presenta al lector una versión de la leyenda que a la par que conserva lo esencial de la historia va imponiéndonos el Golem como una caricatura del hombre, como su sombra, pero no diferente de las sombras-apariencias que los hombres aceptan como su realidad en la cueva de Platón. Su versión de la leyenda no es, entonces, una transcripción. El arte de Borges reside en recontar la historia sobre un cañamazo que otorga a la leyenda una dimensión nueva² [...]

Como el hombre, el Golem se siente prisionero de un laberinto que por ignorar su solución se presenta ante sus ojos como un caos indescifrable.³

Borges rêve que l'homme puisse se déprendre de ce perpétuel aveuglement, de devenir ce que Serge Champeau, empruntant le terme à Maurice Merleau-Ponty, appelle un « kosmotheoros » :

Le désir de « voir » le monde de l'extérieur de celui-ci, à partir d'un point hors du monde, d'être un « kosmotheoros » contemplant un Monde en soi (sans le représenter), est au centre de nombreux textes de Borges.⁴

Serge Champeau indique, à ce propos, en note, un passage du poème « Ariosto y los árabes »⁵ : « L'Arioste voit la terre depuis un point merveilleux situé hors d'elle : “comme

¹ J. L. Borges, « El Golem », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 62.

² J. Alazraki, « El Golem », in *Expliquémonos a Borges como poeta*, *Op. Cit.*, p. 230.

³ *Ibid.*, p. 234.

⁴ S. Champeau, *Borges et la métaphysique*, *Op. Cit.*, p. 44.

⁵ J. L. Borges, « Ariosto y los árabes », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 34 :

v. 29	Como desde el corcel del hechicero,	Comme porté lui-même aux ailes du coursier
v. 30	Ariosto vio los reinos de la tierra	Et survolant joyeux les peuples de la terre,

porté lui-même aux ailes du coursier et survolant joyeux les peuples de la terre” »¹. Cette conception du « kosmotheoros » évoque une lithographie d’Escher² qui défie les lois de la perspective, où le personnage se trouve à la fois dans le cadre (dans le monde représenté) et hors-cadre. Ce spectateur saisirait le monde dans sa totalité ainsi que l’ensemble de tous les possibles. Il aurait une vision intemporelle de l’Univers. Cette idée concorde précisément avec l’expression que Borges emprunte à Schopenhauer de « spectateur abstrait du monde ». Il s’agit de celui qui est capable de s’abstraire un instant du monde afin de montrer un étonnement philosophique³ devant ce monde :

[...] [l’homme] s’abstrait pour ainsi dire de l’ensemble des choses pour se poser ensuite en face du monde et l’envisager objectivement, comme si lui-même un moment du moins existait en soi et pour soi.⁴

A ce propos, dans le récit « Sentirse en muerte » [« La mort vécue »] de l’un des recueils d’essais de jeunesse borgésiens, *El idioma de los argentinos*, le narrateur effectue une promenade contemplative dans les rues de Buenos Aires. Il connaît soudain comme un moment d’extase (« el momento verdadero de éxtasis »⁵), de révélation, d’« intime compréhension contemplative du monde extérieur »⁶, où il éprouve le sentiment de se transcender en « spectateur abstrait du monde » et de saisir, alors, ce que l’on nomme « l’éternité »⁷ :

v. 31 surcada por las fiestas de la guerra
v. 32 y del joven amor aventurero.

Arioste partout voyait fleurir la guerre
Et les fêtes du jeune amour aventurier.

¹ S. Champeau, *Borges et la métaphysique*, *Op. Cit.*, p. 44.

² Lithographie intitulée « Exposition d’estampes » (1956), in *Le Miroir magique de M. C. Escher*, par Bruno Ernst, Paris, Taschen, 2007, p. 36.

³ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 852 :

[...] l’étonnement philosophique, qui résulte du sentiment de cette dualité [de l’objet et du sujet], suppose dans l’individu un degré supérieur d’intelligence, quoique pourtant ce n’en soit pas l’unique condition : car, sans aucun doute, c’est la connaissance des choses de la mort et la considération de la douleur et de la misère de la vie, qui donnent la plus forte impulsion à la pensée philosophique et à l’explication métaphysique du monde. Si notre vie était infinie et sans douleur, il n’arriverait peut-être à personne de se demander pourquoi le monde existe, et pourquoi il a précisément cette nature particulière ; mais toutes choses se comprendraient d’elles-mêmes.

⁴ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 852.

⁵ J. L. Borges, « Sentirse en muerte », in *El idioma de los argentinos* (1928), *Op. Cit.*, p. 133.

⁶ Nous empruntons cette formulation à Schopenhauer (in *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, *Op. Cit.*, p. 157).

⁷ A cet égard, dans le prologue à son recueil d’essais, *Historia de la eternidad*, Borges nous délivre la révélation de son propre aveuglement et d’avoir finalement perçu en l’éternité un rempart illusoire et éphémère contre l’oppression insupportable de la successivité temporelle : « ¿ Cómo pude no sentir que la eternidad, anhelada con amor por tantos poetas, es un artificio espléndido que nos libra, siquiera de manera fugaz, de la intolerable opresión de lo sucesivo ? » (« Prólogo », *Historia de la eternidad*, *Op. Cit.*, p. 9). Ce même antagonisme entre le temps et l’éternité rejaillit dès le début du premier chapitre de son essai éponyme : « El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital

Me sentí muerto, me sentí **percibidor abstracto del mundo** : indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado de las presuntivas aguas del Tiempo ; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*. Sólo después alcancé a definir esa imaginación.¹

Cette expérience extatique borgésienne de se retrouver pour un instant « spectateur abstrait du monde » s'apparente fortement à l'idée schopenhauerienne de concevoir l'individu en tant que « pur sujet connaissant »². Selon Schopenhauer, le pur sujet connaissant serait « l'homme de génie »³, c'est-à-dire un homme, « affranchi de son individualité » et ainsi capable de « n'être plus que sujet connaissant, œil limpide de l'univers entier [...] un clair miroir de l'être du monde. »⁴. On comprend mieux alors la précision du narrateur borgésien : « Me sentí muerto ». Il s'agit là d'une façon de suggérer qu'il s'est senti libéré de son enveloppe corporelle et individuelle et qu'il s'est métamorphosé un laps de temps, par un acte de transcendance, en un contemplateur impersonnel, « abstrait » de notre monde.

Dans le récit « El jardín de senderos que se bifurcan », Yu Tsun, narrateur-personnage et espion chinois au service du régime hitlérien, éprouve, au moment crucial où il s' imagine comment peut être le labyrinthe construit par son ancêtre, Ts'ui Pên, ce même sentiment de se transmuier en spectateur abstrait du monde :

Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, **percibidor abstracto del mundo**.⁵

Lors d'un entretien qu'il a accordé à la revue *Adán* en 1967, Borges a fait cette révélation : « [...] he sentido muchas veces en mi vida, la precariedad de la condición humana. Sobre todo en momentos de alegría o de tristeza. [...] He sentido que había en mí

de la metafísica ; la eternidad, un juego o una fatigada esperanza » (J. L. Borges, « Historia de la eternidad », in *Historia de la eternidad, Op. Cit.*, p. 13).

¹ J. L. Borges, « Sentirse en muerte », in *El idioma de los argentinos* (1928), *Op. Cit.*, pp. 131-132. (En italique dans le texte. C'est nous qui surlignons.)

² A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation, Op. Cit.*, p. 234.

³ Schopenhauer établit une distinction entre "l'homme ordinaire", seulement capable d'être acteur, et "l'homme éminent", doué de la double capacité d'être à la fois acteur et spectateur : « [Les hommes éminents] Ils vivent ainsi d'une vie double, **spectateurs et acteurs** à la fois, pendant que les autres [les hommes ordinaires] ne sont qu'**acteurs**. » (in *Aphorismes sur la sagesse dans la vie, Op. Cit.*, p. 120 ; c'est nous qui surlignons).

⁴ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation, Op. Cit.*, p. 240.

⁵ J. L. Borges, « El jardín de senderos que se bifurcan » / « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », in *Ficciones / Fictions, Op. Cit.*, p. 184. (C'est nous qui surlignons.)

algo **eterno**, pero también **muy efímero**. He sentido que era **un espectador**, más que un actor o una víctima »¹.

A propos de la contemplation, Schopenhauer indique qu'elle « exige un oubli complet de la personnalité »². C'est pourquoi, revient fréquemment dans les écrits et les discours de Borges son aspiration à n'être personne, à vouloir un anéantissement de son identité personnelle. Borges s'exerce, et se délecte, à se plonger dans la contemplation de notre monde et de ses mystères. Il se plaît à tenter de porter des regards lucides et de nous les renvoyer en miroir. Il ressent, partant, la nécessité de s'effacer en tant qu'individualité, de s'efforcer de s'oublier : « Viviré de olvidarme » (v. 23), affirme la voix du poème « Browning resuelve ser poeta ». Soulignons que la cécité de Borges ne l'empêche pas pour autant d'user de son « œil contemplateur »³.

Nul doute que, eu égard à la distinction qu'opère Schopenhauer entre « l'homme de génie » et « l'homme ordinaire », Borges présente davantage de similitudes avec « l'homme de génie ». Il suffit pour en être un peu plus convaincu de considérer la mise en contraste schopenhauerienne suivante :

[...] l'homme ordinaire ne s'attarde point longtemps à **la contemplation pure** [...]. C'est pourquoi il en a si vite fini avec toutes choses, avec les œuvres d'art, avec les beautés de la nature, avec le spectacle vraiment intéressant de la vie universelle, considérée dans les scènes multiples. [...] Au contraire, chez l'homme de génie, la faculté de connaître, grâce à son hypertrophie, se soustrait pour quelque temps au service de la volonté ; par suite, il s'arrête à contempler la vie pour elle-même, il s'efforce de concevoir l'Idée de chaque chose [...]. Pour les hommes ordinaires, la faculté de connaître est la lanterne qui éclaire le chemin ; pour l'homme de génie, c'est le soleil qui révèle le monde.⁴

En cette fin de passage, l'image du « soleil » constitue une reprise de l'image platonicienne de « la vraie lumière du soleil »⁵ (la vraie réalité des choses) qu'atteignent les hommes qui parviennent à sortir de la caverne illusoire, à se déprendre de la perception des ombres des choses, de leurs apparences trompeuses.

De façon spéculaire, dans la poésie borgésienne, sont perceptibles des résonances discrètes du mythe de la caverne de Platon, et ce dès les premiers poèmes de *Fervor de Buenos Aires* :

¹ C. R. Stortini, *El Diccionario de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986, p. 51. (C'est nous qui surlignons.)

² A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 240.

³ *Ibid.*, p. 255.

⁴ *Ibid.*, pp. 242-243. (C'est nous qui surlignons.)

⁵ *Ibid.*, p. 246. Schopenhauer cite une partie de l'allégorie de la caverne de Platon (*République*, VII).

Nos duele sostener esa luz tirante y distinta.
Esa alucinación que impone al espacio
el unánime miedo de la sombra
y que cesa de golpe
cuando notamos su falsía [...]¹

Nous avons peine à soutenir cette lumière tendue et distincte,
cette hallucination qu'impose à l'espace
l'unanime crainte de l'ombre
et qui cesse brusquement
lorsque nous en remarquons la fausseté [...]

Dans le poème « Amanecer », se fait également entendre l'écho platonicien qui suit :

[...] cuando la luz como una enredadera
va a implicar las paredes de la sombra [...]²

[...] où la lumière comme un liseron
va bientôt impliquer les murs de l'ombre [...]

3) L'aspiration à s'exprimer dans un style impersonnel

A l'instar de l'écrivain sévillan anonyme dont il admire son *Epístola Moral*³, Borges rêve d'écrire d'une manière qui n'identifierait pas l'écrivain, d'user d'une écriture la plus neutre possible : « Cocteau a dit que le style est une série de "tics". Et il a raison, je crois. Tous les styles sont une série d'habitudes, de répétitions ; c'est ça un style. Mais on devrait essayer d'écrire d'une manière anonyme, disons, sans "tics", sans préférences, sans dédain aussi. »⁴. A ce propos, Hector Bianciotti observe que « [...] son idéal littéraire, illusoire mais persistant dans son œuvre tout au long de sa vie, portait le poète vers l'impersonnel, voire l'anonymat : il aimait répéter avec Emerson, qu'une seule personne est l'auteur de tous les livres qui existent dans le monde ; et, avec Valéry, qu'une histoire approfondie de la littérature pourrait se faire sans que le nom d'un seul écrivain y fût prononcé. »⁵. Borges est, en ce sens, en quête d'une sorte de « degré zéro »⁶ de l'écriture, à la nuance près qu'il

¹ J. L. Borges, « Afterglow », in *Obra poética, I (1923-1929), Op. Cit.*, p. 43.

² J. L. Borges, « Amanecer », in *Obra poética, I (1923-1929), Op. Cit.*, p. 45.

³ « aquel sevillano que redactó la Epístola Moral / y cuyo nombre, como él hubiera preferido, ignoramos », dans « Otro poema de los dones », vv. 52-53, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 83.

La *Epístola Moral* est « [...] peut-être le meilleur poème de la langue castillane : l'épître de l'anonyme sévillan, qu'on attribue maintenant à un capitaine Fernández de Andrada. Mais il aurait été préférable que le poème demeure anonyme, parce que c'est ce qu'il aurait aimé », confie Borges (J. L. Borges / O. Ferrari, *Retrouvailles. Dialogues inédits, Op. Cit.*, p. 122).

⁴ J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges, Op. Cit.*, p. 57.

⁵ H. Bianciotti, « Borges, jeux de style », in *Le Monde des Livres*, Paris, 26 juillet 1996.

⁶ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1953 et 1972.

n'aspire pas à l'accomplissement du rêve orphéen d'« un écrivain sans Littérature »¹ mais, au contraire, au rêve valéryen d'une Littérature sans écrivain personnel, à une vaste littérature anonyme : « Plena eficacia y plena invisibilidad serían las dos perfecciones de cualquier estilo »², souligne-t-il. L'impersonnalité qui se dégage des sagas de la *Heimskringla* de Snorri Sturluson a fasciné Borges, lequel perçoit la continuité de cette impersonnalité dans l'œuvre de Flaubert : « La impersonalidad de las sagas perdura en la *Heimskringla* de Snorri, esa impersonalidad y esa economía que un escritor normando, Flaubert, traería al cabo de seis siglos a la novela. »³.

Ce rêve d'une écriture anonyme sous-tend, en fait, l'aspiration de Borges, non pas à l'immortalité individuelle, à vouloir son nom gravé dans la mémoire collective, mais à une immortalité par la trace de quelques-uns de ses vers. De même que s'est inscrite dans la mémoire historique du monde nordique la sentence clamée au roi de Norvège par son meilleur archer, Einar Tambaraskelver⁴, Borges est animé du rêve que la mémoire collective conserve des traces de son œuvre poétique : « Ce qui est important, c'est que l'histoire continue à vivre dans la conscience des autres »⁵, confie-t-il. Ce qui lui importe, c'est, en effet, que la totalité de ses écrits ne tombe pas entièrement dans l'oubli, qu'une partie si infime soit-elle se trouve sauvegardée par la mémoire des futures générations, comme nous l'avons auparavant dévoilé, dès l'exploration du prologue de la *Antología poética 1923-1977* : « Sería muy raro que esta antología, que abarca más de medio siglo, no incluyera una página o una línea, digna de la atención y de la memoria. »⁶. L'on saisit clairement ce même souhait, tout particulièrement, dans la chute du discours poétique suivant, où la voix poétique fusionne avec celle de Borges, poète :

¹ *Ibid.*, p. 11.

² J. L. Borges, *El idioma de los argentinos*, *Op. Cit.*, p. 139.

³ J. L. Borges / M. E. Vázquez, *Literaturas germánicas medievales*, *Op. Cit.*, p. 166.

⁴ J. L. Borges, « Einar Tambaraskelver », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 132 ; c'est nous qui surlignons :

v. 7	[...] De su paso	[...] De son passage
v. 8	por el tiempo, nos queda una sentencia	Dans le temps une sentence demeure
v. 9	que resplandece en las crestomatías.	Qui resplendit dans des chrestomathies.
v. 10	La dijo en el clamor de una batalla	Il l'a dit dans la clameur d'un combat
v. 11	en el mar. [...]	Sur la mer. [...]
	[...]	[...] Le roi
v. 14	El rey le preguntó qué se había roto	Lui demande ce qui s'était rompu
v. 15	a sus espaldas y Einar Tambaraskelver	Derrière lui ; Einar Tambaraskelver
v. 16	dijo : <i>Noruega, rey, entre tus manos.</i>	Répond : <i>Roi, la Norvège entre tes mains.</i>

⁵ G. Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, p. 119.

⁶ J. L. Borges, *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 8.

v. 28	Pido a mis dioses o a la suma del tiempo	Je demande à mes dieux ou à la somme du temps
v. 29	que mis días merezcan el olvido,	Que mes jours méritent l'oubli,
v. 30	que mi nombre sea Nadie como el de Ulises,	Que mon nom soit Personne comme celui d'Ulysse,
v. 31	pero que algún verso perdure	Mais que se perpétuent quelques-uns de mes vers
v. 32	en la noche propicia a la memoria	Dans la nuit propice à la mémoire
v. 33	o en las mañanas de los hombres. ¹	Ou dans les matins des hommes.

Le poète français, Paul Valéry, lui aussi, est animé du même rêve utopique d'anonymat universel. A ce propos, Borges amorce son essai « La flor de Coleridge », en mentionnant une citation de la réflexion du poète français :

La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor.²

Dans la suite de cet essai, Borges se réfère à la pensée panthéiste de Shelley quant à sa thèse de l'existence d'un unique poème infini et rédigé par tous les poètes du monde : « Shelley dictaminó que todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe (*A defence of poetry, 1821*) »³. De même, Emerson avait déclaré : « Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo [...] »⁴. Ces assertions précédentes rejoignent, de toute évidence, l'idée panthéiste qu'affectionne tant Borges, à savoir que « todos los autores son un autor »⁵ (ou ce qui équivaut réciproquement à « la noción panteísta de que un hombre es los otros, de que un hombre es todos los hombres »⁶). Borges ne manque pas d'indiquer que cette idée panthéiste concorde avec l'esprit des Classiques pour qui importait plus la conservation du contenu littéraire que la sauvegarde des noms : « [...] el panteísta que declara que la pluralidad de los autores es ilusoria [...], encuentra inesperado apoyo en el clasicista, según el cual esa pluralidad importa muy poco. Para las mentes clásicas, la literatura es lo esencial, no los individuos. »⁷. De ce point de vue, Borges, qui aspire à voir gravés dans la mémoire collective quelques-uns de ses écrits plutôt que son nom, s'inscrirait par conséquent dans la lignée des auteurs classiques.

A la suite de l'exposition de la conception littéraire du conte « Tlön Uqbar Orbis Tertius » (« On a établi que toutes les œuvres sont l'œuvre d'un seul auteur, qui est

¹ J. L. Borges, « A un poeta sajón », in *Obra poética, 2 (1960-1972), Op. Cit.*, p. 137.

² J. L. Borges, « La flor de Coleridge », in *Otras inquisiciones, Op. Cit.*, p. 20.

³ *Ibid.*, pp. 20-21.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶ J. L. Borges, « Nathaniel Hawthorne », in *Otras inquisiciones, Op. Cit.*, p. 90.

⁷ J. L. Borges, « La flor de Coleridge », in *Otras inquisiciones, Op. Cit.*, p. 24.

intemporel et anonyme »¹, in *Fictions*) ainsi que des citations précédentes de Shelley, Emerson et Valéry, Gérard Genette perçoit chez Borges une « vision de la littérature comme un espace homogène et réversible où les particularités individuelles et les préséances chronologiques n'ont pas cours »², ce qui rejoint, bien sûr, la pensée borgésienne annoncée dans le prologue à la *Antología poética 1923-1977*. Borges éprouve un « sentiment *æcuménique* qui fait de la littérature universelle une vaste création anonyme où chaque auteur n'est que l'incarnation fortuite d'un Esprit intemporel et impersonnel »³.

En outre, il est fort possible que ce rêve d'anonymat dans le domaine de la Littérature — idée panthéiste de la production de tous les livres par un seul auteur anonyme — provienne du fort sentiment d'étonnement en même temps que de fascination qui a toujours animé Borges, quant à la conception théologique du livre pluriel et sacré de la Bible générée par un auteur unique et invisible, l'Esprit Saint. Deux passages des *Entretiens sur la poésie et la littérature* mettent particulièrement l'accent, à ce sujet, sur l'émerveillement empreint d'un certain scepticisme de Borges. De même que sur sa conception originale de la Bible comme une vaste bibliothèque et sur son rêve que chaque pays possède un livre unique susceptible de condenser les productions des écrivains d'un même pays :

BORGES : Eh bien, je pense à la Bible, cette très étrange idée, attribuer la beauté, le livre pluriel par excellence, à un esprit unique...

BANKS : Des voix multiples.

BORGES : Très étrange, les Hébreux ont fait ça, hein ? C'est comme si *Le Voyage du pèlerin*, *Huckleberry Finn* et *La Tragédie de Hamlet, prince de Danemark* avaient tous été écrits par la même personne — très étrange idée. Ça fait penser que tous ces livres ont été écrits par l'Esprit-Saint, qui est unique, dictés à différentes périodes à des hommes différents dans des pays différents — très étrange idée.⁴

[...]

CORTÍNEZ : Je crois que vous partagez une affinité pour la Bible, n'est-ce pas ?

BORGES : Ah ! certainement. Eh bien, c'est parce que la Bible, je ne sais pas si on peut en parler, est en réalité une bibliothèque, parce que son nom est pluriel, n'est-ce pas ? Quelle idée unique — l'idée de réunir des textes de différents auteurs, de différentes époques, et de les attribuer à un seul auteur, l'Esprit ! C'est merveilleux, non ? C'est-à-dire des œuvres aussi disparates que le Livre de Job, le Cantique des Cantiques, l'Ecclésiaste, le Livre des Rois, la Genèse, les Evangiles aussi. Attribuer tout cela à un auteur invisible. Les Juifs ont eu cette idée unique. C'est comme si l'on décidait de regrouper en un seul tome, et de signer du nom d'un seul auteur, l'œuvre d'Emerson, l'œuvre de Carlyle, l'œuvre de Melville, l'œuvre de Henry James, l'œuvre de Chaucer, l'œuvre de Shakespeare, et que l'on prétende que tout cela est d'un seul auteur. Les Juifs ont eu une idée splendide... réduire leurs livres, leur bibliothèque tout entière, à ce livre qui s'intitule « Les Livres » — la Bible. C'est

¹ G. Genette, « L'utopie littéraire », in *Figures I, Op. Cit.*, p. 124.

² *Ibid.*, p. 125.

³ *Ibid.*, p. 125 (en italique dans le texte).

⁴ J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges, Op. Cit.*, p. 44.

vraiment une très curieuse idée ; si seulement on pouvait refaire la même chose ! Il y a trop de livres ; et ce serait mieux de les avoir tous réunis. C'est une chose que chaque pays pourrait faire... rassembler ses plus grands livres et les attribuer à un seul auteur anonyme — l'Esprit¹.

B- Une poésie-miroir hypertextuel

1) La répétition à variations des mêmes thèmes

a) La réécriture de *Fervor de Buenos Aires*

A de nombreuses reprises, Borges a affirmé qu'il n'a cessé, au fil de sa vie, de réécrire son premier ouvrage de jeunesse, en l'occurrence le recueil poétique *Fervor de Buenos Aires* :

Buenos Aires inspira les poèmes du premier livre que j'ai publié : *Ferveur 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.²

Comme le précise Michel Lafon, dans son ouvrage qu'il consacre précisément à la réécriture borgésienne, le terme de « réécrire »³ est à saisir, dans plusieurs acceptions possibles. Retenons, ici, les deux acceptions principales de simplement recopier ou d'écrire de nouveau en apportant des modifications. Schopenhauer soutient, d'ailleurs, à ce sujet :

C'est déjà pendant la jeunesse que l'on recueille les matériaux de ses notions propres, de ses vues originales et fondamentales, c'est-à-dire de tout ce qu'un esprit privilégié est destiné à donner en cadeau au monde ; mais ce n'est que bien des années plus tard qu'il devient maître de son sujet. On trouvera, la plupart du temps, que les grands écrivains n'ont livré leurs chefs-d'œuvre que vers leur cinquantième année. Mais la jeunesse n'en reste pas moins la racine de l'arbre de la connaissance, bien que ce soit la couronne de l'arbre qui porte les fruits.⁴

¹ *Ibid.*, pp. 52-53.

² F.-L. Charmont, « Borges parle », in *Analyses & réflexions sur Borges. Fictions, mythe et récit, Op. Cit.*, p. 21. (C'est nous qui surlignons.)

³ M. Lafon, *Borges ou la réécriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, pp. 10-11.

⁴ A. Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie, Op. Cit.*, p. 167.

Sans chercher à dresser un inventaire exhaustif des raisons qui ont motivé la pratique de la réécriture borgésienne, il y a lieu, toutefois, de s'interroger à ce propos.

La conception que Borges soutient quant à l'art de la création littéraire en constitue, à n'en pas douter, l'un des motifs profonds : à son avis, chaque livre ouvre sur un lieu d'expérimentation, permet une constante réécriture qui tend à une perfection souhaitée, à « l'utopie d'une perfection », comme le signale Michel Lafon¹ ou encore Jaime Alazraki². Ainsi Borges, qui se rapproche de la pensée de Paul Valéry³, s'applique-t-il à parfaire perpétuellement l'écriture de ses ouvrages précédents :

Chaque livre est **un brouillon grossier** du livre suivant. Ce sont tous des brouillons grossiers, et rien de définitif. Ce sont tous des brouillons grossiers et plus tard, à la fin, si les Dieux vous le permettent, vous pouvez trouver les vraies cadences, les mots que vous cherchez, la métaphore qui, d'une façon ou d'une autre, vous échappait. Tout cela, on peut le trouver à la fin. Mais on commence par essayer, c'est du moins ce que je fais, et l'on passe à d'autres, et je l'espère, de meilleures choses. Je ne cherche jamais de sujets. Je veux que les sujets me trouvent. Je ne leur cours pas après. Je ne pense pas que je puisse inventer des métaphores. Je crois que nous avons déjà, disons, les quelques métaphores essentielles. Et ce sont, évidemment, la vie et un rêve, la mort et le sommeil, les étoiles et les yeux, le temps et le fleuve, les femmes et les fleurs. Ces métaphores-là suffisent. Mais chaque génération doit les dire dans un certain dialecte, avec une certaine cadence, que l'on ne connaissait pas auparavant. **Toute la poésie consiste à raconter encore et toujours la même histoire, avec de légères mais précieuses variations.**⁴

Il est loisible de constater que la dernière phrase de ce commentaire concorde parfaitement avec la thèse schopenhauerienne selon laquelle « un thème unique peut se présenter sous mille variations différentes [...] »⁵ ou encore : « [...] l'essence de la poésie, comme de tous les arts, est de percevoir dans chaque chose isolée l'idée platonique, c'est-à-dire l'essentiel, ce qui est commun à toute l'espèce ; chaque objet nous apparaît ainsi comme représentant tout son genre, et *un cas en vaut mille.* »⁶.

¹ « C'est toujours, au vrai, l'utopie d'une perfection qui est en jeu, mais celle de l'histoire en soi se substitue à celle de sa mise en discours. » (M. Lafon, in *Borges ou la réécriture*, *Op. Cit.*, p. 166).

² « Una variación no es la repetición de un tema sino su desarrollo, un esfuerzo por hilar más fino y encontrar una versión más, la final, de esas imágenes que en la obra de todo escritor se sobreponen como láminas de sueños borradas por la vigilia. Pero esa versión última no coincide con la cronología ; es apenas un nuevo ángulo desde el cual el mismo tema reaparece revelado con la profundidad a que accede desde esa redescubierta perspectiva : “Otro poema de los dones” no es la mera reiteración de “Poema de los dones” sino su complemento, un punto focal de intensidad y claridad diferentes. » (J. Alazraki, « El difícil oficio de la intimidad », in *Expliquémonos a Borges como poeta*, *Op. Cit.*, pp. 153-154).

³ Comme le fait remarquer Leticia Otero Sugden dans sa thèse *Paul Valéry et Jorge Luis Borges. Deux écrivains à la recherche de leur identité : une lecture borgésienne de Monsieur Teste*, « [...] Valéry parle des livres comme des brouillons qui seraient en l'attente des modifications infinies qui pourraient être apportées par un lecteur, ici un lecteur-auteur. » (*Op. Cit.*, p. 247).

⁴ J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, *Op. Cit.*, pp. 22-23. (C'est nous qui surlignons.)

⁵ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 209.

⁶ A. Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, *Op. Cit.*, p. 155 (en italique dans le texte).

Borges observe, à ce propos, que Schopenhauer assimile notre perception du monde à la projection d'un kaléidoscope dont les images qui varient sont en réalité issues de filtres colorés demeurant inchangés¹ : «[...] Schopenhauer, en su libro *Parerga und Paralipomena*, compara la historia a un calidoscopio, en el que cambian las figuras, no los pedacitos de vidrio, a una eterna y confusa tragicomedia en la que cambian los papeles y máscaras, pero no los actores. »². Deux occurrences du terme « calidoscopio » sont patentes dans la *Antología poética 1923-1977*, ce qui peut être interprété comme un clin d'œil, un hommage rendu à Schopenhauer. Dans le poème « Ariosto y los árabes », nous relevons :

v. 37	Como los ilusorios esplendores	Tels ces charmes qu'en son mirage industriel
v. 38	que al Indostán deja entrever el opio,	Pour l'Inde ou pour Cathay l'opium développe,
v. 39	pasan por el Furioso los amores	Tels les soudains abus du kaléidoscope,
v. 40	en un desorden de calidoscopio. ³	Un désordre d'amours brûle le Furieux.

Dans le vers 34 de « Las causas », poème-catalogue final de la *Antología poética 1923-1977*, la voix poétique inclut une allusion au kaléidoscope : « Cada arabesco del calidoscopio ». Dans le poème « Adrogué », l'indication des verres colorés en rouge et vert, au travers desquels l'enfant découvre une image changeante du monde (« un mundo rojo », « otro mundo verde »), vient illustrer la pensée schopenhauerienne évoquée précédemment :

v. 30	[...] y los vidrios de colores	[...] et les carreaux de couleur
v. 31	que revelan al niño los primores	Qui à l'enfant révèlent les merveilles
v. 32	de un mundo rojo y de otro mundo verde. ⁴	D'un monde rouge et puis d'un monde vert.

Par ailleurs, nous avons pu constater que la production borgésienne — tout comme les écrits schopenhaueriens — soutient l'idée selon laquelle chaque homme est fondamentalement immuable dans son essence, mais sujet à de perpétuelles variations. Schopenhauer est des plus péremptoire : « Aussi, malgré tous les changements extérieurs, la vie de chaque homme porte-t-elle d'un bout à l'autre le même caractère ; on peut la comparer à une suite de variations sur un même *thème*. »⁵.

¹ « Les événements de notre vie ressemblent aux images du kaléidoscope : à chaque tour nous en voyons d'autres, en réalité c'est toujours la même chose que nous avons devant les yeux. » (A. Schopenhauer, « Aphorismes sur la sagesse dans la vie », in *Parerga et Paralipomena. Petits écrits philosophiques*, *Op. Cit.*, p. 380).

² J. L. Borges, « Nathaniel Hawthorne », in *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 101.

³ J. L. Borges, « Ariosto y los árabes », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 34.

⁴ J. L. Borges, « Adrogué », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 41.

⁵ A. Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, *Op. Cit.*, p. 3 (en italique dans le texte).

Or, étant donné que, pour Borges, la vie est littérature, l'on peut alors mieux saisir sa pratique de l'écriture (ou plus exactement de la réécriture) de la littérature comme un renouvellement, un flux d'épisodes similaires — d'ailleurs préexistants depuis des temps immémoriaux —, mais non identiques. Autrement dit, il s'agit de la conception de la littérature comme la répétition incessante du Même, sous forme de successives variations toujours autres. Cette conception n'est pas sans rappeler l'image de l'eau du fleuve, toujours la même en soi et en perpétuelle régénération, comme l'indique la voix poétique du poème « Arte poética » (« El arte [...] También es como el río interminable / que pasa y queda [...] », vv. 23, 25 et 26), ou encore la conception temporelle bouddhiste quant à l'éternel retour de cycles jamais exactement identiques mais toujours similaires.

Puisque Borges cultive l'art de la réécriture de son premier ouvrage poétique, il est intéressant d'observer que la *Antología poética 1923-1977* condense ses thématiques de prédilection qui apparaissent déjà dans *Fervor de Buenos Aires*. En effet, si l'on met en regard l'index lexical que nous avons dressé de ses trois ouvrages poétiques de jeunesse (*Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* et *Cuaderno San Martín*) et l'index de la *Antología poética 1923-1977*, il est aisé de constater la récurrence d'un certain nombre de mots-clefs qui se réfèrent précisément aux thématiques essentielles de la poésie borgésienne : toute la thématique sur Buenos Aires (ses faubourgs, ses rues, ses maisons, ses patios, ses jardins, la lumière, la mer, etc.) mais aussi des thèmes plus métaphysiques (la mort, le temps, l'éternité, le rêve, Dieu, l'infini, les miroirs, la mémoire, le courage, les choses et les mots, l'ombre, etc.). Notons que le thème du courage occupe une place fondamentale dans la *Antología poética 1923-1977* : l'on peut distinguer le courage guerrier, par les faits d'armes, mais aussi le courage par la manifestation du sourire. Les hommages rendus aux *compadritos* et *gauchos* (poèmes « Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos », « El tango », « Los compadritos muertos », « Milonga de dos hermanos », « Milonga de Jacinto Chiclana », « Milonga de Albornoz », « El gaucho », « 1891 ») ainsi que les hommages adressés à ses ancêtres militaires (« Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74) », « La noche cíclica », « Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín ») ont trait au courage guerrier, physique. En revanche, dans les poèmes « Una mañana de 1649 » et « A mi padre », le courage transparaît dans la dignité d'un sourire.

b) La redécouverte des métaphores universelles

Borges définit précisément la métaphore comme « [...] el contacto momentáneo de dos imágenes, no la metódica asimilación de dos cosas... »¹.

Pour lui, toutes les combinaisons possibles de métaphores sont en réalité réductibles à quelques métaphores essentielles, celles connues depuis des temps immémoriaux par toute l'humanité. Et cette poignée de métaphores peut être modulée à l'infini, comme il le souligne :

El primer monumento de las literaturas occidentales, la *Ilíada*, fue compuesto hará tres mil años ; es verosímil conjeturar que en ese enorme plazo todas las afinidades íntimas, necesarias (ensueño-vida, sueño-muerte, ríos y vidas que transcurren, etcétera), fueron advertidas y escritas alguna vez. Ello no significa, naturalmente, que se haya agotado el número de metáforas ; los modos de indicar o insinuar estas secretas simpatías de los conceptos resultan, de hecho, ilimitados. »²

Le poète de génie est alors davantage celui qui redécouvre ces métaphores anciennes que celui qui cherche à en inventer d'autres. Comme ne manque pas de le souligner Gérard Genette, « Le grand poète, dit Borges, est moins celui qui invente que celui qui découvre »³. Genette partage le point de vue de Borges, quant à un nombre limité de combinaisons métaphoriques possibles, et étaye cette conception borgésienne de la création originelle en perpétuelle renaissance ou, si l'on préfère, de la recréation à partir du modèle ancien :

La création personnelle, au sens fort, n'existe pas [...] pour Valéry comme pour Borges, le vrai créateur n'est pas celui qui invente, mais celui qui découvre (c'est-à-dire invente ce qui *veut être inventé*), et le critère de valeur d'une création n'est pas dans sa nouveauté, mais à l'inverse, dans son ancienneté profonde [...]»⁴

Borges débute, d'ailleurs, son essai « La esfera de Pascal » sur l'idée, selon laquelle « Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas »⁵ et clôt ce même essai, par une variante phrastique qui met l'accent sur le rôle fondamental de la tonalité musicale de la poésie : « Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas. »⁶. Notons que, dans ces deux citations l'emploi du mode de l'indicatif (« es ») après « Quizá », au lieu du subjonctif — ce qui n'est pas l'usage le plus fréquent —, met en relief le fort degré de certitude de Borges quant à cette pensée.

¹ J. L. Borges, « Quevedo », in *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 67.

² J. L. Borges, « La metáfora », in *Historia de la eternidad*, *Op. Cit.*, p. 84.

³ G. Genette, « Structuralisme et critique littéraire », in *Figures I*, *Op. Cit.*, p. 164.

⁴ G. Genette, « La littérature comme telle », in *Figures I*, *Op. Cit.*, pp. 262-263 (en italique dans le texte).

⁵ J. L. Borges, « La esfera de Pascal », in *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 14.

⁶ *Ibid.*, p. 19.

Le point de vue de Proust sur le rôle-clef, essentiel, de la métaphore concorde avec le rêve poétique borgésien de restituer l'essence du monde¹, par la suggestion d'images qui revêtent un suprême degré de vérité². Gérard Genette expose, à ce propos, la conception proustienne et met en lumière le caractère éternellement perdurable de la métaphore :

Selon Proust, le style est « une question non de technique, mais de vision » [in *A la recherche du temps perdu*], et la métaphore est l'expression privilégiée d'une vision profonde : celle qui dépasse les apparences pour accéder à l'« essence » des choses. [...] Ainsi la métaphore n'est pas un ornement, mais l'instrument nécessaire à une restitution, par le style, de la vision des essences, parce qu'elle est l'équivalent stylistique de l'expérience psychologique de la mémoire involontaire, qui seule permet, en rapprochant deux sensations séparées dans le temps, de dégager leur *essence commune* par le *miracle d'une analogie* — avec cet avantage de la métaphore sur la réminiscence, que celle-ci est une contemplation *fugitive* de l'éternité, tandis que celle-là jouit de la pérennité de l'œuvre d'art.³

Dans un état d'esprit analogue, Schopenhauer considère que « la multiplicité du monde » se réduit « à un petit nombre de concepts essentiels ». Dans ces concepts, « est fixée l'essence du monde »⁴. Il définit, en ce sens, le rôle que doit jouer, à son avis, la philosophie : « Traduire l'essence de l'univers en concepts abstraits, généraux et clairs, en donner une image réfléchie mais stable, toujours à notre disposition et résidant en notre raison, voilà ce que doit, voilà tout ce que doit la philosophie »⁵.

Jung concorde, lui aussi, avec cette pensée borgésienne et schopenhauerienne, en affirmant que « [...] seul est philosophe de génie celui qui parvient à élever une vision primitive, qui n'est qu'un déroulement naturel, à la dignité d'une idée abstraite, et à en créer un patrimoine conscient de la collectivité des hommes. »⁶.

¹ Guillermo Sucre souligne, en ce sens, que « La poesía de Borges es la tentativa por restituírnos el universo en sus formas esenciales » (in *Borges el poeta*, *Op. Cit.*, p. 135).

² De même, Saúl Yurkievich ne manque pas d'observer la quête borgésienne de rendre l'aspect archétypal et éternel du monde afin de le saisir dans son essence : « [...] en lugar de la plenitud inabarcable que ofrece la percepción concreta, tiende a fijar los símbolos, las analogías, los arquetipos que constituyen el sustentáculo del mundo sensible ; no busca la sustancia sino la esencia ; no lo fugaz y accidental, sino lo eterno y lo homogéneo » (« Borges, poeta circular », par Saúl Yurkievich, cité dans *Expliquémonos a Borges como poeta*, *Op. Cit.*, p. 70).

³ G. Genette, « Proust palimpseste », in *Figures I*, *Op. Cit.*, pp. 39-40 (en italique dans le texte).

⁴ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 121.

⁵ *Ibid.*, p. 482.

⁶ C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, *Op. Cit.*, p. 59.

c) L'Eternel Retour d'une poignée d'histoires originelles

Parallèlement à l'éternelle redécouverte d'une quantité réduite de métaphores véritablement essentielles, Borges soutient la thèse selon laquelle « il n'existe qu'un petit nombre d'intrigues types »¹, tous les récits n'étant que des variations à l'infini de trois ou quatre histoires originelles :

On peut dire que pendant de nombreux siècles ces trois histoires — celle de Troie, celle d'Ulysse et celle de Jésus — ont suffi à l'humanité. On n'a cessé de les raconter, on les a mises en musique, on les a peintes de mille manières. Mais on a eu beau les répéter à l'envi, elles sont toujours là, inépuisables, et l'on peut imaginer que dans mille ans ou dans dix mille ans, on les reprendra encore.²

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. Nous les découvrons également dans son poème « Los cuatro ciclos » du recueil *El oro de los tigres* qui en dénombre quatre : il s'agit de la chute d'une ville assiégée, du retour, de la quête et du sacrifice d'un dieu. Ainsi débute le poème :

Cuatro son las historias. Una, la más antigua, es la de **una fuerte ciudad que cercan y defienden hombres valientes**. Los defensores saben que la ciudad será entregada al hierro y al fuego y que su batalla es inútil ; el más famoso de los agresores, Aquiles, sabe que su destino es morir antes de la victoria. [...] ³

La ville de Troie — dans *L'Illiade* d'Homère — incarne, ici, la chute de la ville assiégée. La deuxième histoire fondamentale — *L'Odyssée* d'Homère — relate l'odyssée d'Ulysse et le retour à sa terre natale d'Itaque :

Otra, que se vincula a la primera, es la de **un regreso**. El de Ulises, que, al cabo de diez años de errar por mares peligrosos y de demorarse en islas de encantamiento, vuelve a su Itaca [...] ⁴

La quête constituerait la troisième histoire archétypale qui se prête à de multiples et infinies variations. Jason et la Toison d'or en sont l'un des exemples les plus emblématiques :

La tercera historia es la de **una busca**. Podemos ver en ella una variación de la forma anterior. Jasón y el Velloccino ; los treinta pájaros del persa, que cruzan montañas y mares y ven la cara de su Dios, el Simurgh, que es cada uno de ellos y todos. En el pasado toda empresa era venturosa. Alguien robaba, al fin, las prohibidas manzanas de oro ; alguien, al fin, merecía la conquista del Grial. Ahora,

¹ J. L. Borges, conférence « La narration d'une histoire », in *L'art de poésie, Op. Cit.*, p. 51.

² *Ibid.*, pp. 47-48.

³ J. L. Borges, « Los cuatro ciclos », in *El oro de los tigres*, (publicado originalmente en 1972), Buenos Aires, Emecé Editores, 2005, p. 91. (C'est nous qui surlignons.)

⁴ *Ibid.*, p. 92. (C'est nous qui surlignons.)

la busca está condenada al fracaso. El capitán Ahab da con la ballena y la ballena lo deshace ; los héroes de James o de Kafka sólo pueden esperar la derrota. Somos tan pobres de valor y de fe que ya el happy-ending no es otra cosa que un halago industrial. No podemos creer en el cielo, pero sí en el infierno.¹

Enfin le sacrifice d'un dieu représenterait la quatrième catégorie d'histoires :

La última historia es la del **sacrificio de un dios**. Attis, en Frigia, se mutila y se mata ; Odín, sacrificado a Odín, Él mismo a Sí Mismo, pende del árbol nueve noches enteras y es herido de lanza ; Cristo es crucificado por los romanos.²

La conclusion voit la répétition de la première phrase du poème (« Cuatro son las historias »³), ce qui corrobore l'idée de l'Eternel Retour des mêmes histoires originelles mais continuellement transformées : « Cuatro son las historias. Durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas, transformadas. »⁴.

¹ *Ibid.*, p. 92. (C'est nous qui surlignons.)

² *Ibid.*, p. 92. (C'est nous qui surlignons.)

³ *Ibid.*, p. 93.

⁴ *Ibid.*, p. 93.

Troisième partie :



La poésie bourgeoise

un chant à l'universalité

I- L'ÉVOLUTION DU STYLE BORGÉSIE

A- De la quête ultraïste de jeunesse à un retour au classicisme

1) Le ferment révolutionnaire de l'ultraïsme en Espagne

Durant le premier périple qu'il effectua en Europe, avec ses parents et sa grand-mère maternelle (Leonor Suárez Haedo), soit entre 1914 et 1921, Jorge Luis Borges s'établit pendant quatre années, au moment de la Grande Guerre, en Suisse où il prépara notamment son baccalauréat au Collège Calvin de Genève. Il séjourna, plus précisément, trois années à Genève, et consécutivement au décès de la grand-mère à 81 ans, en 1918, la famille Borges passa un an à Lugano, comme l'indique Carlos Meneses :

En Ginebra, donde vivieron tres de los cuatro años pasados en Suiza, murió la abuela materna [...] de Georgie, quien los había acompañado desde Buenos Aires. Y en esa ciudad, hizo interesantes amistades, aprendió idiomas, descubrió el expresionismo, y leyó incansablemente en castellano, inglés, francés y alemán [...]. Después de la muerte de la abuela materna de Borges, la familia se trasladó y vivió un año en Lugano.¹

Fin août 1919, la famille se rendit en Espagne. C'est dans ce pays qu'elle découvrit l'effervescence avant-gardiste de l'ultraïsme :

Jorge Luis había llegado a **Sevilla** acompañado por su familia, a finales de agosto de 1919. La familia argentina estaba formada por el abogado Jorge Guillermo Borges, su esposa, doña Leonor Acevedo, y los dos hijos : Jorge Luis, más conocido por los padres como Georgie, y Norah, la bella y delicada hermana menor. Jorge Luis aún no había publicado ni poesía ni narrativa, más sí un texto crítico sobre tres escritores españoles : **Baroja**, **Azorín** y el jesuita **Ruiz Amado** [note de bas de page²]. Es evidente por sus rotundas opiniones, que Borges había leído bastante bien a estos autores, y que todas sus simpatías recaían en el primero de los nombrados [...]. Fue en **Sevilla** donde empezaron sus verdaderas actividades literarias. La primera publicación sevillana a la que entregó un largo poema titulado : « Himno del mar » fue *Grecia* ; luego continuarían varias más.³

¹ C. Meneses Cárdenas, *El primer Borges*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1999, pp. 23-24.

² Note de bas de page : « "Crónicas de las letras españolas" se publicó en francés, en la revista *Le Feuillé*, de Ginebra, de tendencia comunista, con fecha 20 de agosto de 1919. Fue su amigo Maurice Abramowicz quien se encargó de la traducción y de hacer llegar este trabajo a la redacción de la revista mencionada. » (C. Meneses Cárdenas, *El primer Borges*, *Op. Cit.*, p. 17).

Ce tout premier article de Borges, « Chroniques des lettres espagnoles – Trois nouveaux livres », est consultable dans le premier volume de l'ouvrage *Textos recobrados (1919-1929)* et, en intégralité, à la fois dans la version originale en français et dans le texte traduit en espagnol par l'éditeur (J. L. Borges, *Textos recobrados (1919-1929)*, vol. 1, Barcelona, Debolsillo, 2011, pp. 20-28.

³ C. Meneses Cárdenas, *El primer Borges*, *Op. Cit.*, pp. 17-18. (C'est nous qui surlignons.)

Le poème « Himno del mar » fut publié à Séville, le 31 décembre 1919, dans le numéro 37 de la revue *Grecia*. Ultérieurement, l'on peut le découvrir dans l'ouvrage *Poesía juvenil de J. L. Borges* par Carlos Meneses (Barcelona/Palma de Mallorca, José J. Olañeta Editor, 1978), dans *Textos recobrados (1919-1929)*

Carlos Meneses Cárdenas ne manque pas de relater les circonstances qui ont permis à Jorge Luis Borges d'avoir ses entrées dans les cercles littéraires de l'époque :

Jorge Luis, en efecto, había pasado todo el otoño de 1919 en Sevilla. En esa ciudad había iniciado su vinculación con la juventud poética hispana. Su nuevo amigo, Pedro Garfias, cumplió la tarea de introductor del joven Borges en los círculos literarios de ese tiempo. Otro poeta, Adriano del Valle, seducido por la belleza de Norah, la hermana de Georgie, y la impresionante erudición de Borges, se encargó de multiplicar las reuniones y de conducir a su flamante amigo a la redacción de la revista *Grecia*, que habiendo nacido modernista había dado los pasos suficientes para entrar en campo ultraísta.¹

L'ultraïsme fut un mouvement d'avant-garde qui connut ses premiers balbutiements à l'automne 1918 et naquit véritablement en Espagne, en janvier 1919, particulièrement sous l'impulsion de Rafael Cansinos-Asséns et de Ramón Gómez de la Serna, deux précurseurs avant-gardistes influents, deux mentors pour la génération des jeunes écrivains du début des années 20 qui avaient coutume de fréquenter la "tertulia" du Café Colonial de Cansinos-Asséns et la « Sagrada cripta » du Café Pombo de Gómez de la Serna². Ces deux écrivains connurent une évolution esthétique divergente et, comme l'indique l'oxymore borgésien, régnait entre eux une « fraternidad belicosa »³, laquelle créa un clivage assez prononcé parmi les jeunes écrivains des années 20 : « Entre ambos hombres y mejor aún entre ambos espíritus, vaciló durante algún tiempo la mocedad literalizada de España. [...] Ambas tertulias eran privativas ; quien frecuentaba la una era exclaustrado religiosamente de la contraria y sólo el admirable Eugenio Montes logró, mediante una destreza intelectual que fue voceado escándalo entre sus compañeros, alternar su discutidora presencia en ambas banderías. »⁴, souligne Borges, lequel prit fait et cause pour Rafael Cansinos-Asséns (« Yo milité en la de Cansinos [...] »⁵) et assista régulièrement aux veillées nocturnes du samedi : « Nous nous retrouvions, généralement le samedi, au Café Colonial. Les réunions commençaient assez tôt pour des Espagnols, c'est-à-dire vers minuit, et elles se prolongeaient jusqu'à l'aube. [...] nous choisissions un thème : la rime, la métaphore, le vers, la mort, l'océan, la ville, et nous traitions le sujet jusqu'à ce que, pour citer

(*Op. Cit.*, pp. 29-31) ou encore dans l'ouvrage mentionné de Carlos Meneses Cárdenas (in *El primer Borges, Op. Cit.*, pp. 29-31).

¹ C. Meneses Cárdenas, *El primer Borges, Op. Cit.*, p. 15.

² « "cripte sacrée" de Pombo, comme [Ramón Gómez de la Serna] se plaît à l'appeler lui-même » (R. Gómez de la Serna, *Pombo (La Sagrada cripta de Pombo)*, G. Hernández y Galo Sáez, 2 vol., Madrid, 1918, cité par Christian Manso dans son article « Max Jacob Outre-Pyrénées », in *Max Jacob poète et romancier*, Actes du colloque du CRPC, Université de Pau, 25 au 28 mai 1994, avec des lettres inédites de Max Jacob, Valéry Larbaud et Jean Cocteau, textes réunis par Christine Van Rogger Andreucci, PUP, avril 1995, pp. 273 et 278).

³ J. L. Borges, *Inquisiciones, Op. Cit.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 18.

Capdevila, “le jour entrât parmi les lampes [...]” »¹. En portant semblable témoignage, Borges met, par ailleurs, l’accent sur la sincérité qui nourrissait la ferveur de la génération des écrivains ultraïstes, lesquels étaient emportés par une double passion, celle de la littérature autant que celle de la philosophie :

[...] notre ferveur littéraire était une ferveur réelle. A présent, je ne sais pas si la ferveur littéraire existe. En tout cas, en Argentine, on ne la trouve pas. Mais, quand j’avais vingt-quatre ans, vingt-cinq ans, on pouvait passer des nuits et des nuits à parler littérature, à parler par exemple sur l’adjectif, sur la métaphore, sur le vers libre, sur la possibilité ou l’impossibilité, disons, de cet argument de raconter des histoires en poésie. Il y avait aussi la passion philosophique. On passait des nuits à discuter sur le temps, sur l’identité personnelle, sur la réalité onirique ou physique de l’Univers. Et, à présent, je crois que ces passions ont un peu disparu, ou plutôt, elles ont été remplacées par une autre passion ; c’est la passion politique. Et cela n’existait presque pas de mon temps.²

En très peu de temps, naquirent un respect et une admiration mutuelle entre Borges et Cansinos-Asséns : « En muy poco tiempo Jorge Luis y el maestro Cansinos cambiaron opiniones, se congratularon el uno al otro y se admiraron mutuamente. Si no cómo entender todo lo que el andaluz escribió sobre el joven argentino, así como los recuerdos continuos que del insigne sevillano tuvo Borges. »³. Il n’est que de se rappeler, par exemple, la fin du sonnet que Borges dédie à son maître :

v. 13 Acompañeme siempre su memoria ;
v. 14 las otras cosas las dirá la gloria.⁴

Qu’à jamais m’accompagne sa mémoire ;
Tout le reste est l’affaire de la gloire.

Réciproquement, Cansinos-Asséns brossa des portraits laudatifs sur son disciple argentin : « El maestro Cansinos señaló con respecto a Borges : “Pasó por entre nosotros como un nuevo Grimm, lleno de sinceridad discreta y sonriente. Fino, ecuánime, con ardor de poeta sofrenado por una venturosa frigidez intelectual” »⁵.

Théoricien et grand orateur, Rafael Cansinos-Asséns, demeura cependant fidèle au modernisme dans sa production littéraire. En effet, Guillermo de Torre et Jorge Luis Borges reconnaissent qu’il se distingua davantage par sa vaste érudition, ses talents de théoricien et d’excellent orateur capable de rassembler des écrivains hétéroclites, que par une production poétique réellement novatrice. Guillermo de Torre affirme à ce propos : « La significación, el papel de Cansinos en los albores ultraicos ha sido el de un promotor teórico, el de un inductor de entusiasmos, el de un consejero mayor de edad, siempre desde

¹ E. Rodríguez Monegal, *Borges par lui-même*, Paris, Seuil, (« Ecrivains de toujours »), 1970, p. 164.

² *Jorge Luis Borges*, DVD 1, 3^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*

³ C. Meneses Cárdenas, *El primer Borges*, *Op. Cit.*, p. 14.

⁴ J. L. Borges, « Rafael Cansinos-Asséns », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 74.

⁵ C. Meneses Cárdenas, *El primer Borges*, *Op. Cit.*, p. 16.

un plano marginal. Se desdoblan así en un “yo” adoctrinador, distinto de su “yo” productor [...] »¹. En revanche, Ramón Gómez de la Serna, « démiurge proluxe et protéiforme »², s’achemina vers une voie personnelle et fut l’inventeur, le « Créateur génial »³ d’un genre poétique novateur, la “greguería”⁴, un condensé de « humorismo + metáfora »⁵. Il fut le « creador de la “greguería” en el plano de las nuevas direcciones estéticas »⁶ dont certaines images s’apparentent aux métaphores ultraïstes, comme l’observe Guillermo de Torre : « [...] espigando detenidamente en sus libros — especialmente la primera edición de *Greguerías*, su volumen más cernido —, podríamos encontrar algunas imágenes (“nos muerde el ladrido de los perros”, “se apagan las sonrisas como las luces”, o “la golondrina parece una flecha mística”) de fácil paralelismo con las forjadas por los más enfebrecidos imaginíferos del ultraísmo. »⁷.

Un noyau actif de jeunes écrivains anima, avec enthousiasme, ce mouvement ultraïste et certains, tels que Guillermo de Torre⁸, Jorge Luis Borges, jouèrent un rôle fondamental. Doté d’une érudition précoce, Guillermo de Torre publia à l’âge de 20 ans son premier ouvrage, *Manifiesto Vertical Ultraïsta*, dans la revue *Grecia*⁹. En 1923, vit le jour son

¹ Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), *Op. Cit.*, p. 38.

² Dans son article consacré à Max Jacob, Christian Manso ne manque pas de souligner le talent de « [...] démiurge proluxe et protéiforme » de Ramón Gómez de la Serna, « qui à partir de 1908, par l’entremise de sa revue *Prometeo*, introduit en Espagne, sous forme de traductions, les textes de Saint Pol Roux, Klingsor, Paul Fort, les manifestes futuristes de Marinetti, dont le premier — publié à Paris dans *Le Figaro* du 22 Février 1909. » (« Max Jacob Outre-Pyrénées », in *Max Jacob poète et romancier*, *Op. Cit.*, p. 273).

³ *Ibid.*, p. 273.

⁴ Cf. *Greguerías selectas*, Madrid, Saturnino Calleja, 1919 ; *Greguerías*. Selección 1910-1960, Madrid, Sexta edición, Espasa-Calpe, 1960 ; *Greguerías*, Madrid, edición de Rodolfo Cardona, Cátedra, Letras Hispánicas 108, 1985 ; *Las greguerías de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Instituto Cervantes, enero de 2013.

⁵ Gérard de Cortanze, « Un nouveau Grimm chez les ultraïstes », in *Magazine littéraire*, n°148, mai 1979, p. 17.

⁶ G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, *Op. Cit.*, p. 33.

⁷ *Ibid.*, pp. 34-35.

⁸ Guillermo de Torre se distingue par son remarquable dynamisme, en occupant diverses fonctions de premier plan, comme l’indiqua Giménez Caballero : « Sus puestos literarios fueron y son los siguientes : Secretario de la revista “Cosmópolis” — dirigida por Gómez Carrillo —, de la revista “Cervantes”, de LA GACETA LITERARIA, del Suplemento Literario de “La Nación”, de Buenos Aires. Fue cofundador de publicaciones de grupo : “Grecia”, “Ultra”, “Tableros”. Colaborador en : “Revista de Occidente” (Madrid) y varias de Europamérica. » (E. Giménez Caballero, « Itinerarios Jóvenes de España. Guillermo de Torre », in *La Gaceta literaria*, Madrid, 15 de octubre de 1928).

⁹ Précisons que c’est dans cette revue, intitulée plus précisément *Grecia. Revista de literatura*, fondée à Séville, le 12 octobre 1918 (parution du premier numéro), que le mouvement ultraïste vit le jour. Comme le stipule Gloria Videla dans son ouvrage fort éclairant, *Grecia* « es la primera que acoge en sus páginas los intentos vanguardistas de renovación poética. No nació ultraïsta, pero se convirtió al movimiento tras una etapa de vacilaciones. » (in *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Editorial Gredos, 1971 para esta segunda edición, p. 42). Elle fut dirigée par Isaac del Vando-Villar et Adriano del Valle en était le rédacteur en chef. Gloria Videla indique que : « Al principio se publica quincenalmente. A partir del número 14 (30 de abril de 1919) se convierte en decenal. Desde esta fecha figura junto a Vando-Villar como director, un cuerpo de redacción formado por Rafael Cansinos-Asséns, Miguel Romero Martínez, Pedro Ralda, Adriano del Valle, Rogelio Buendía y Luis Claudio Mariani. » (*Ibid.*, pp. 42-43). A l’été 1920, la rédaction fut transférée à Madrid. *Grecia* connut, par la suite, une refonte et

recueil poétique, *Hélices*, qui constitue l'une des oeuvres les plus représentatives de l'ultraïsme.

A peine les mouvements avant-gardistes européens finissaient-ils de s'éteindre que Guillermo de Torre, à la fois protagoniste et historien de l'avant-garde, rédigea, en 1925, *Literaturas europeas de vanguardia*, ouvrage magistral qui dresse un panorama exhaustif et critique des principaux mouvements d'avant-garde que connut l'Europe, au début du XX^e siècle : l'ultraïsme en Espagne, le créationnisme du chilien Huidobro, le cubisme des poètes français, le dadaïsme venant de Suisse, le futurisme du poète italien Marinetti, l'expressionnisme d'Allemagne¹. Eu égard à la vaste et dense érudition qui émane de cet ouvrage, Guillermo de Torre a reçu de Giménez Caballero, intellectuel avec lequel il fonda *la Gaceta Literaria*, en 1927, le surnom louangeur de "Menéndez Pelayo del vanguardismo"², pour faire écho à l'ouvrage monumental de cet écrivain, *Historia de las ideas estéticas en España (1881-1891)*. Comme le souligne José Luis Calvo Carilla, auteur de l'introduction à l'ouvrage de Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia* devint dès sa parution « la mejor y la más temprana presentación de las vanguardias para el público español e hispanoamericano y [...] uno de los documentos europeos más

s'intitula alors *Tableros. Revista Internacional de Arte, Literatura y Crítica* (« Quincenal. Se publicó en Madrid ; el primer número apareció el 15 de noviembre de 1921 ; el cuarto y último, el 28 de febrero de 1922. La dirigía Isaac del Vando-Villar y era secretario de redacción J. Gutiérrez Gili. Encontramos entre sus colaboradores a los mismos citados en las reseñas de otras revistas ultraístas : Guillermo de Torre, A. Espina, Gutiérrez Gili, Borges, Diego, Lasso de la Vega, Gómez de la Serna, Rivas Paneda, H. Rivas, J. Ibarra, Vando-Villar, Luis Mosquera, Buendía, Jahl, Barradas, etc. » (*Ibid.*, p. 59).

Le premier manifeste ultraïste, intitulé « Ultra », fit son apparition dans *La Prensa de Madrid*, à l'automne 1918, et, dans *Grecia*, n°XI (año II), 15 de marzo de 1919, p. 11. Parmi les huit signataires, figurait Guillermo de Torre. Pour une lecture de la version intégrale de ce texte, l'on peut se reporter à l'ouvrage de Gloria Videla (« Ultra », in *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, *Op. Cit.*, pp. 35-36).

Pedro Luis de Gálvez célèbre, avec ferveur, l'ultraïsme dans son article « De la fiesta del Ultra », in *Grecia*, n°16, Sevilla, 20 de mayo de 1919, pp. 2-4. On peut découvrir des extraits de cet article dans le corpus de textes recueillis et sélectionnés par Gloria Videla dans son ouvrage *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España* (*Op. Cit.*, pp. 183-185).

¹ Sur une période plus large, Henri Meschonnic recense au moins cinquante et un *ismes* de mouvance novatrice (« Je compte, liste certainement incomplète, de 1886 à 1924, du symbolisme au surréalisme, cinquante et un *ismes*, un peu partout. ») : « Acméisme russe, aeternisme, catastrophisme polonais, cérébrisme, constructivisme, créationnisme, cubisme, cubo-futurisme, dadaïsme, décadentisme, décadisme, dramatisme, dynamisme, égo-futurisme, expressionnisme, fauvisme, findesiecleisme, formisme polonais, imaginisme russe, imaginisme anglais, impulsionnisme, impressionnisme, intégralisme, intersectionnisme, inzhikhisme yiddish, machinisme, modernisme brésilien, naturalisme, naturisme, néo-plasticisme, paroxysme, passéisme, paulisme, poétisme tchèque, purisme, rayonnisme, saudosismo, sensationnisme, simultanéisme, suprématisme, surréalisme, symbolisme, synthétisme, unanimité, **ultraïsme espagnol**, vers-librisme, vorticisme anglais, yoïsme, zénitisme yougoslave » (Chap. « Les modernités », in *Modernité Modernité*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1988, p. 60 ; c'est nous qui surlignons).

² "Menéndez Pelayo del vanguardismo por su erudición prodigiosa sobre todos los ismos", cité dans l'introduction intitulée « Guillermo de Torre : protagonista e historiador de la vanguardia » de l'ouvrage de Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, *Op. Cit.*, p. XVIII.

relevantes y completos de la atmósfera intelectual y artística de entreguerras. »¹. En 1927, Guillermo de Torre abandonna l'Espagne pour s'installer en Argentine, où il épousa Norah, la sœur de Borges. Cette dernière fut, elle aussi, une protagoniste de l'ultraïsme : cette artiste-peintre considérait la peinture comme « el arte de dar felicidad mediante colores y formas »² et elle participa avec passion à l'illustration iconographique des revues ultraïstes de l'époque, comme en témoigne, par exemple, cette gravure en couverture d'un numéro de *Ultra*³ :



Couverture d'un numéro de la revue *Ultra* à laquelle Borges collabore ; la gravure est de Norah Borges⁴.

N'oubliant point de louer le dynamisme essentiel de Rafael Barradas⁵, Guillermo de Torre ne manqua pas, non plus, d'encenser celle qui allait devenir son épouse :

¹ G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, *Op. Cit.*, p. XL.

² Définition de la peinture selon Norah Borges, énoncée par Jorge Luis Borges lors de son entretien avec Joaquín Soler Serrano (in *Jorge Luis Borges entrevistado en "A Fondo"*, por Joaquín Soler Serrano, De la serie "A fondo" de TVE, 23 de abril de 1980, 1h 05).

³ Etant la revue la plus représentative du mouvement ultraïste, *Ultra* a revêtu un caractère fondamental, depuis sa fondation en janvier 1921 jusqu'en mars 1922, avec la parution de vingt-quatre numéros, comme le souligne Guillermo de Torre :

[...] la revista más típica y netamente representativa del hervor, del radicalismo de esta crepitante y disidente generación es la decenal *Ultra*, que conquistó una amplia atención y un núcleo escogido de fieles lectores. Singular ante todo por su presentación tipográfica, su formato y sus portadas muequeantes que suscitaban la indignación de los transeúntes y — vengativamente — una de las más bellas glosas dorsianas. Piloteada por Humberto Rivas — en rigor, la advertencia del "comité directivo anónimo" era una fantasía —, extiende su órbita de duración desde enero de 1921 a marzo de 1922 con 24 números. (« Capítulo I. El movimiento ultraïsta español », in *Literaturas europeas de vanguardia*, *Op. Cit.*, p. 41).

⁴ « Grabado en madera por Norah Borges », illustration empruntée au *Magazine littéraire*. *Jorge Luis Borges*, n°148, mai 1979, p. 17.

⁵ Rafael Barradas : « Seudónimo de Rafael Pérez Giménez Barradas (Montevideo, 1890-1929). Después de viajar por Francia e Italia, durante su estancia en España encaminó sus pasos a los ambientes vanguardistas y anarquistas de Barcelona y, tras una breve estancia en Zaragoza — donde, [...] Barradas y Torre coincidieron por primera vez en las páginas de *Paraninfo* —, se estableció finalmente en Madrid (1918-1925), ciudad en

[...] aparte de la actuación más secundaria de pintores como el polaco Wladyslaw Jahl, Daniel Vázquez Díaz, Eva de Aggerholm, Francisco Bores y otros, merecen destacarse en primer término Norah Borges y Rafael Barradas. [...]

Norah Borges, formada en las normas del expresionismo suizo-alemán, merced a su residencia en Ginebra durante la guerra. Temperamento delicado, extrarradial, único. Las fibras de su sensibilidad maravillosa son estiletes que marcan el diagrama de sus ondulaciones sensitivas e intelectuales. Dotada de una iridiscente sensibilidad femínea. Que aspira a conservar sin mixtificaciones geométricas. Su ingenuidad insufla un encantador ritmo lineario a sus composiciones. “Cada una de sus líneas es una fibra de su alma” — según sus palabras — que vibra en esas cabezas de ángeles, esos paisajes urbanos de Buenos Aires y esas cadenciosas figuras de mujeres apasionadas pulsando una guitarra. Se dirían hermanas de las sirenas y de las amazonas, con ojos rasgados y sonrisas crueles, en que se desdobra Marie Laurencin, y de las titiriteras picassianas de Irène Lagut. Otras figuras de Norah tienen un aire candoroso y torturado que evoca el contorsionamiento patético de las creadas por María Blanchard. He aquí las únicas artistas europeas con las que podría paralelizarse a esta pintora suramericana. Norah Borges ha sabido asimilarse oportunamente la intención constructora del cubismo y del expresionismo. Así, se encuentra de regreso con otros que aún van recortando puzzles. Y en sus grabados logra armonizar fulgurantes contrastes en blanco y negro, que imantan con la magia del ajedrezado.¹

Au sujet de la peinture de sa sœur, Borges a fait une observation des plus intéressante : « Elle a commencé par être expressionniste, c’est-à-dire elle a fait des tableaux, très violents, de crucifixions, de flagellations, etc. Et puis après ça, elle a fait des tableaux si simples que les gens pensent qu’elle les fait parce qu’elle a un esprit enfantin. Cela est peut-être vrai mais c’est vrai aussi qu’elle n’a pas commencé par la sérénité, qu’elle est arrivée à la sérénité. Je crois que cela est très important. »². Cette remarque produit un effet-miroir sur Borges lui-même, lequel n’a pas non plus commencé par la sérénité, mais s’y est acheminé au fil du temps.

Dans son ouvrage, Guillermo de Torre revendique, sans égotisme aucun, l’invention du terme “Ultraïsme” et précise que Rafael Cansinos-Asséns se l’appropria comme si ce néologisme était sien :

[...] al fijar netamente los orígenes del ultraísmo, y especialmente de este rótulo, de esta palabra-emblema, séame permitido transcribir unas líneas de Joaquín de la Escosura en un estudio monográfico bajo mi nombre (Revista *Cervantes*, octubre 1920, página 90) : “G. de T. fue el primero que intuyó y anunció el ultraísmo. Esta palabra fue extraída precisamente del haz de sus neologismos por Cansinos-Asséns en un artículo de *La Correspondencia de España*, 1917, donde señalaba la aparición del primero, sugiriendo la serie de posibilidades renovadoras que entrañaba este vocablo y su

la que desarrolló una importantísima labor en los círculos vanguardistas, no sólo como ilustrador, retratista, figurinista y escenógrafo, sino como activista y teórico del vibracionismo, versión sísmica de su propia invención [...] » (Notas del editor José Luis Calvo Carilla, in *Literaturas europeas de vanguardia*, par G. de Torre, *Op. Cit.*, p. 339).

¹ « Dos xilógrafos : Norah Borges. Rafael Barradas », Capítulo I. El movimiento ultraísta español, in *Literaturas europeas de vanguardia*, par G. de Torre, *Op. Cit.*, p. 42.

² *Jorge Luis Borges*, DVD 1, 1^{ère} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.* (C’est nous qui surlignons.)

concepto que, repetimos, fue lanzado antes que por ningún otro por G. de T., aunque luego ampliase su sentido y adquiriese consistencia al formarse el grupo ultraísta en 1919”.¹

Que fut plus précisément l’ultraïsme ?

Selon Jean Cassou, l’ultraïsme est le mouvement d’avant-garde espagnol qui va de pair avec les autres mouvements européens du cubisme, de l’expressionnisme et du futurisme : « Enfin, le groupe des ultraïstes représente, ou plutôt a représenté, ce qu’il a été convenu, pendant un temps, d’appeler l’avant-garde et qui correspond, plus ou moins, au cubisme français, à l’expressionnisme allemand et au futurisme italien. »². Dans sa thèse de doctorat Zunilda Gertel énumère, en ce sens, les points communs essentiels entre ces mouvements d’avant-garde :

1. Negación del arte anterior.
2. Eliminación de la anécdota y proscripción de lo descriptivo sentimental. Valoración de la imagen absoluta, autónoma.
3. Tensión y disonancia que rompe la armonía tradicional.
4. Evasión y deformación de la realidad. Deshumanización.
5. Exaltación del verso libre.
6. Innovaciones en la puntuación y en la sintaxis.³

Comme le souligne Guillermo de Torre, composé d’un groupe éclectique d’écrivains, l’ultraïsme ne constitua pas une école littéraire⁴. Il s’agissait plutôt d’une “nouvelle esthétique”, d’une “nouvelle sensibilité lyrique”, selon les propres mots de Guillermo de Torre, avec « una indudable intención iconoclasta »⁵. Dans un article paru dans la revue *Grecia*, Borges déclare que « El ultraísmo no es quizá otra cosa que la espléndida síntesis de la literatura antigua, que la última piedra redondeando su milenaria fábrica. Esa premisa tan fecunda que considera **las palabras no como puentes para las ideas, sino como fines en sí**, halla en él su apoteosis »⁶. Ce fut, plus précisément, un mouvement en réaction contre le modernisme de Rubén Darío⁷, visant à outrepasser — d’où le terme “Ultra” — et

¹ G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, *Op. Cit.*, p. 36.

² « La jeune génération » in *Panorama des littératures contemporaines* (1929), cité dans l’introduction à l’ouvrage de Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, *Op. Cit.*, p. XXXV.

³ Z. Gertel, *Borges y su retorno a la poesía*, New York, coedición de The University of Iowa y Las Americas publishing company, 1967, p. 49.

⁴ « [...] recuérdese siempre que el ultraísmo no es una escuela » (G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, *Op. Cit.*, p. 45).

⁵ Gloria Videla, *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, *Op. Cit.*, p. 17.

⁶ J. L. Borges, « Al margen de la moderna lírica », in *Grecia*, n°31, Sevilla, enero de 1920. (C’est nous qui surlignons.)

⁷ Rubén Darío (1867-1916) : « Poète nicaraguayen. Pseudonyme de Félix Rubén García Sarmiento. Son nom est attaché à un mouvement de rénovation esthétique connu sous le nom de « modernisme » qui devait avoir une influence aussi bien en Amérique qu’en Espagne. [...] » (in *Dictionnaire culturel. Amérique latine*, par Jean-Paul Duviols, *Op. Cit.*, p. 122).

à rénover la poésie de l'époque¹. Il s'agissait, avant tout, de provoquer par la métaphore et un vocabulaire plutôt recherché, l'effet de surprise, comme l'indique Borges : « Cualquier metáfora, por maravilladora que sea, es una experiencia posible y la dificultad no está en su invención (cosa llanísima, pues basta ser barajador de palabras prestigiosas para obtenerla), sino en causalizarla de manera que logre alucinar al que lee »². Guillermo de Torre, pour sa part, fixe avec la plus grande clarté les origines de l'ultraïsme :

Como una violenta reacción contra la era del rubenianismo agonizante y toda su anexa cohorte de cantores fáciles que habían llegado a formar un género híbrido y confuso, especie de bisutería poética, producto de feria para las revistas burguesas ; y superando las tímidas metas de algunos otros poetas independientes, mas desprovistos de verdadera savia original y potencia innovadora, se imponía un movimiento simultáneamente **derrocador y constructor**.³

Remarquons, dans ce passage, la concomitance entre les idées de rupture et de création innovante, entre déconstruction et construction (« derrocador y constructor »). Ce procédé de la construction par la déconstruction n'est pas sans rappeler cette assertion fort originale, frôlant le paradoxe, de l'écrivain Pío Baroja⁴ qu'affectionnait particulièrement Guillermo de Torre : « Destruir es transformar. Y algo más : destruir es crear »⁵.

Outre cette devise révolutionnaire de la création par la déconstruction que brandissaient nombre de poètes ultraïstes, le bolchevisme et l'anarchisme trouvaient grâce à leurs yeux. A ce propos, Luis Buñuel souligna, « la propensión del grupo a la militancia anarquista »⁶. Dans ce contexte, rien de surprenant, alors, que de découvrir un ferment révolutionnaire et une atmosphère belliqueuse dans quelques poèmes ultraïstes que Jorge Luis Borges fit publier dans les revues ultraïstes, en vue de donner à connaître son premier recueil poétique qui devait s'intituler *Salmos rojos* ou *Ritmos rojos* (« un recueil d'hymnes à la gloire de la révolution russe »⁷) — lequel finalement ne vit jamais le jour. De même,

¹ Gloria Videla apporte, en ce sens, cet éclairage : « El ultraísmo español no es una escuela. Los intentos de dotarlo de una estética, de un contenido teórico bien delimitado, son tardíos. Fue, simplemente, *un movimiento* de superación de la lírica vigente, una reacción contra el modernismo, una voluntad de renovación, un ir "más allá", como lo indica su nombre. » (in *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Op. Cit., p. 91 ; en italique dans le texte).

² J. L. Borges, « Profesión de fe literaria », in *El tamaño de mi esperanza*, Op. Cit., p. 144.

³ G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Op. Cit., p. 35. (C'est nous qui surlignons.)

⁴ Pío Baroja y Nessi (1872-1956) : « Romancier, essayiste et philosophe. Né à Saint-Sébastien, mort à Madrid. Docteur en médecine (1893), il exerça sa profession pendant deux ans à Cestona (Guipuzcoa). Ensuite, il s'essaya au commerce, puis au journalisme et à la littérature, révélant son caractère original, rebelle, critique, têtu, qui fut à l'origine d'un style personnel et attirant. [...] » (in *Dictionnaire culturel. Espagne*, par Jean-Paul Duviols et Jacinto Soriano, Paris, Ellipses, 1999, p. 28).

⁵ Pío Baroja, in *Paradox, rey*, cité dans l'introduction à l'ouvrage de Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Op. Cit., p. XLII.

⁶ G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Op. Cit., p. XXXVI.

⁷ Robert Louit, « Les livres et la nuit. Chronologie de J.-L. Borges », in *Magazine littéraire*, n°148, Paris, mai 1979, p. 11.

Borges renonça-t-il à la publication de *Los naipes del tahúr*, « un ensemble d'essais littéraires et politiques »¹, dont il détruisit les manuscrits avant son retour en Argentine.

Guillermo de Torre, non sans acuité, fit observer que Jorge Luis Borges, sans nul doute fasciné par l'aspect révolutionnaire du bolchevisme, fut le seul des ultraístes à mettre en relief les thèmes de la guerre et de la Révolution d'Octobre : « Es el único de los ultraístas en quien, del mismo modo que en varios poetas franceses y alemanes, se notan reflejos de las trincheras. »². Dans son ouvrage il cite quelques extraits des poèmes ultraístes de Borges, parus dans les revues ultraístes les plus importantes (*Grecia*, *Cervantes*³, *Ultra*, *Cosmópolis*⁴, *Reflector*⁵ et *Horizonte*⁶). Les reprendre dans cet ouvrage, accompagnés des commentaires de Guillermo de Torre, nous a semblé on ne peut plus pertinent :

Resalta en los mejores poemas de Borges cierta intención social o de comunión cósmica, peculiar de los poetas centroeuropeos, que da una fuerte tensión a sus versos. Así, esta visión maximalista que pudiera paralelizarse con las de Maiakowsky y Sergio Essenin :

Mediodías estallan en los ojos
.....
Bajo estandartes de silencio pasan las muchedumbres
Y el sol crucificado en los ponientes

¹ *Ibid.*, p. 11.

² G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, *Op. Cit.*, pp. 47-48.

³ *Cervantes* : « En su primera fase (hasta septiembre de 1917), la madrileña *Cervantes*. *Revista mensual iberoamericana* estuvo codirigida por Francisco Villaespesa, Luis G. Urbina y José Ingenieros. Después de un número — y quizás un paréntesis — mejicano, la revista volvió a Madrid en abril de 1918, sin dirección conocida hasta que se hicieron cargo de ella Andrés González Blanco y César E. Arroyo, responsables respectivamente de las secciones española y americana (ahora “Hispanoamericana” en la cabecera). A partir de abril de 1919, año en que Cansinos-Asséns forma con Arroyo el “comité de redacción”, la revista cobra una dirección netamente ultraísta hasta su desaparición en diciembre de 1920. Será en esta última época cuando Guillermo de Torre se encargue de la sección de crítica de libros [...] » (« Guillermo de Torre : protagonista e historiador de la vanguardia », notes de l'éditeur José Luis Calvo Carilla dans son introduction à l'ouvrage de Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, *Op. Cit.*, p. XVII).

⁴ *Cosmópolis* : « Revista fundada por Manuel Allende y Enrique Gómez Carrillo y dirigida por éste y por Alfonso Hernández Catá en su última etapa. Guillermo de Torre ejerció como secretario desde el número 30 (junio de 1921). En sus 45 gruesos números (enero de 1919 – septiembre de 1922), esta publicación se convirtió en escaparate de las literaturas europeas e hispanoamericanas, con la presencia de significados vanguardistas (Molina, 1990 ; 52-53). Quien le abrió las puertas de *Cosmópolis* fue el veterano Enrique Gómez Carrillo, escritor y periodista guatemalteco (Ciudad de Guatemala, 1873 – París, 1927) famoso por sus libros y por su vida mundana. Evolucionó desde el modernismo a la comprensión de la vanguardia parisina, que difundiría en *La nueva literatura francesa* (1927) y en diversas crónicas periodísticas. Dirigió la revista literaria *Cosmópolis* entre 1919-1922. » (Notas del editor José Luis Calvo Carilla, in *Literaturas europeas de vanguardia*, par Guillermo de Torre, *Op. Cit.*, p. 339).

⁵ *Reflector* : « La misma vida breve que *Perseo* [mayo 1919] –un solo número– tuvo *Reflector*, dirigida y pagada por el cuasi mítico José de Ciria y Escalante y cuidada con el buen tiento de un promotor constante y testigo cronista de aquellas navegaciones : Guillermo de Torre. [...] », comme l'indique Rafael Osuna dans son ouvrage *Revistas de la vanguardia española* (Sevilla, Editorial Renacimiento, 2005, p. 145).

⁶ *Horizonte* : « De la quincenal *Horizonte* salieron 4 números entre 1922 y 1923, con grabados y dibujos de Barradas, Norah Borges, Bores o Jahl y colaboraciones de Torre, Buñuel, Abril, Gómez de la Serna, Bacarisse, Paszkiewicz, etc. » (Notas del editor José Luis Calvo Carilla, in *Literaturas europeas de vanguardia*, par Guillermo de Torre, *Op. Cit.*, p. 339).

se pluraliza en las vocinglerías
de las torres del Kremlin.

.....
En el cuerno salvaje de un arco iris
clamaremos su gesta
como bayonetas
que portan en la punta las mañanas.

(“Rusia”)

Enamorado de las fuertes convulsiones tentaculares, metaforiza bellamente sus perspectivas :

Desde los hombros curvos
se arrojaron los rifles como viaductos
.....
El cielo se ha crinado de gritos y disparos
Solsticios interiores han quemado los cráneos
Uncida por el largo aterrizaje
la catedral-avión de multitudes
quiere romper las amarras.

.....
Pájaro rojo vuela un estandarte
sobre la hirsuta muchedumbre.

(“Gesta maximalista”)

y fragmenta una visión marina original :

He pulsado el violín de un horizonte
.....
El viento esculpe el oleaje
la neblina sosiega los ponientes
la noche rueda como un pájaro herido.
En mis manos

el mar
viene a apagarse.

.....
La media luna se ha enroscado a un mástil.

(“Singladura”)¹

Afin de déterminer les principes de l’ultraïsme, Guillermo de Torre rédigea, en 1920, son *Manifiesto Vertical Ultraísta* qui parut en supplément au dernier numéro de la revue *Grecia*². Il réalisa, en outre, des traductions d’avant-gardistes européens de l’époque¹ et

¹ G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia, Op. Cit.*, pp. 48-49.

² *Grecia*, n°50, Madrid, 1 de noviembre de 1920. Pour une connaissance précise de cet article, l’on peut se reporter à la fin de l’ouvrage de Gloria Videla qui inclut dans son « Apéndice de documentos » une copie du texte originel dans sa typographie de l’époque. Elle ne manque pas de faire remarquer le caractère peu intelligible de ce texte :

El manifiesto está redactado en el estilo peculiar del Guillermo de Torre ultraísta, pleno de neologismos y cultismos que lo hacen casi ininteligible. Llama al ultraísmo :

“Dehiscencia del verticilo heptacromista”. “Meridio plenisolar”. “Viajes en la planitud pura del espacio isótropo”, etc.

dispensa des conférences riches d'enseignements en Espagne et, par la suite, en Argentine².

Durant son séjour en Espagne, Borges mena, lui aussi, d'intenses activités en vue de promouvoir le mouvement ultraïste, ainsi que le souligne Gérard de Cortanze :

Sa participation durant trois années au *Movimiento ultraïsta* est d'ailleurs très active [...] : il y rencontre tous les écrivains du mouvement mais aussi d'autres — et non des moindres — comme Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez ou Ramón del Valle Inclán... Il publie dans toutes les grandes revues littéraires : *Cervantes*, *Cosmópolis*, *Grecia*, *Horizonte*, *Ultra*, *Tableros*, et y apporte non seulement de nombreux poèmes [...] — notamment un hymne à la révolution bolchevique ! — et essais (cf. celui sur la métaphore, — *Cosmópolis* n°XI, 1921) mais aussi des traductions des expressionnistes allemands alors inconnus en Espagne (Wilhelm Klemm, Ernst Stadler, August Stramm et surtout Johannes R. Becher)...³

Il effectua, en outre, deux séjours à Majorque, le premier de février ou mars 1919 jusqu'à l'été de cette même année et le second, de mai 1920 jusqu'en février 1921. Sur cette île, il joua un rôle prééminent dans la diffusion et l'expansion du mouvement ultraïste, comme le souligne Carlos Meneses :

En la Mallorca de los años veinte, Borges no fue uno más, fue el protagonista de un excelente momento literario de esta isla. Trajo de Madrid la semilla ultraïsta y la sembró en Palma y Valldemosa. Cosechó las respuestas de poetas como Jacobo Sureda, Miguel Ángel Colomar, Joan Alomar [...] encontró en la amistad de Sureda la agradable comprensión que ya había buscado en Sevilla y en Madrid.⁴

2) Borges : le chef de file de l'ultraïsme en Argentine

L'érudition et le polyglottisme de Rafael Cansinos-Asséns étaient si immenses qu'ils marquèrent durablement l'esprit du jeune Borges : « Al despedirme de Cansinos tuve la impresión que me despedía de todas las bibliotecas de Europa porque me parecía haber

Es en realidad, este manifiesto, un resumen de las tendencias artísticas, desde el futurismo al dadaísmo. (*El ultraïsme. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, *Op. Cit.*, p. 68).

¹ « – *Traducciones* : “El cubilete de dados”, de Max Jacob (Ed. América, 1923) – “Mis hospitales y mis prisiones”, de Paul Verlaine (Ed. Mundo Latino, 1926) – “Antología crítica de la poesía francesa actual” (Ed. Tabogan. En prensa). », relève Giménez Caballero (« Itinerarios Jóvenes de España. Guillermo de Torre », in *La Gaceta literaria*, *Op. Cit.*).

² « – *Conferencias* : Ateneo de Madrid, sobre la nueva poesía ; Museo de Arte Moderno, sobre la nueva pintura (1925) ; Ateneo de Valladolid (1926) ; Universidad de La Plata y otros puntos de Argentina (1927-8). », précise Giménez Caballero (*Ibid.*).

³ G. de Cortanze, « Un nouveau Grimm chez les ultraïstes », in *Magazine littéraire*, n°148, *Op. Cit.*, p. 18.

⁴ C. Meneses Cárdenas, *El primer Borges*, *Op. Cit.*, pp. 22-23.

leído todos los libros. Sólo sabía diecisiete idiomas. Me daba la impresión de ser todas las bibliotecas, de ser todos los idiomas [...]. »¹. Comme le précise Teodosio Fernández : « En él [Cansinos-Asséns] encontró la cultura de Oriente y de Occidente, la casi infinita literatura, y para siempre lo incluyó en la escasa nómina de sus maestros. »².

Dès son retour en Argentine en 1921, Borges employa tout son zèle à y instaurer ce mouvement et en devint même le chef de file. Soulignons que, s'étant imposé en Espagne contre le modernisme de l'écrivain nicaraguayen Ruben Darío, l'ultraïsme s'érigea en Argentine essentiellement contre la figure locale de Leopoldo Lugones, poète emblématique de la poésie moderniste argentine considérée, alors, caduque. A la différence de Darío qui était décédé, Lugones demeurait vivant et n'eut de cesse à pareille époque de manifester, avec véhémence, son hostilité à l'égard de toute innovation littéraire, et particulièrement, du vers libre. Une anthologie de 1927³, qui présente plus de quarante poètes d'avant-garde, s'ouvre curieusement sur le point de vue caustique de Lugones quant à ce mouvement de la « nouvelle sensibilité » qui erradique la rime :

Ahora bien : esta antigualla lamentable y antiestética [el verso blanco] es el descubrimiento instrumental más importante de la actual vanguardia poética, o nueva sensibilidad, o ultraísmo, como se denomina el grupo de prosistas jóvenes y no, para quienes resulta verso todo párrafo de prosa dispuesto en renglones verticales separados ; mientras su invención psicológica, dominante hasta lo exclusivo, es la metáfora, de no menos venerable historia. Amontonar imágenes inconexas en parrafitos tropezados como la tos, y desde luego sin rima : he ahí toda la poesía y todo el arte...⁴

Guillermo de Torre, quant à lui, fait allusion aux multiples invectives de Lugones en ces termes :

[Lugones] attaquait furieusement ce qui, alors en Argentine, s'appelait « la sensibilité nouvelle », mot emprunté précisément à Ortega y Gasset dans une de ses conférences prononcée à Buenos Aires lors de son premier voyage en 1916. Sans trêve, dans ses fréquents articles, l'auteur du *Lunario sentimental* qui, au commencement du siècle avait débuté comme un rénovateur subversif, continua jusqu'à sa mort en 1938, de vitupérer inlassablement, avec une obstination digne d'une plus noble cause, le « vers libre » — qu'il identifiait par erreur avec le « vers sans rime » —, et soutenant que « là où il n'y a pas de vers il n'est pas de poésie » (!!!).⁵

¹ Jorge Luis Borges. *Entrevista por Joaquín Soler Serrano para TVE (1976), Op. Cit.*

² T. Fernández, « Jorge Luis Borges frente a la literatura española », in *Textos universitarios. España en Borges, Op. Cit.*, p. 25.

³ Anthologie composée par Pedro Juan Vignale et César Tiempo, intitulée *Exposición de la actual poesía argentina* (Buenos Aires, Minerva, 1927).

⁴ L. Lugones, « Estética », chapitre « Situación del lector », in *Exposición de la actual poesía argentina*, par Pedro Juan Vignale et César Tiempo, *Op. Cit.*, cité par María Luisa Bastos dans *Borges ante la crítica argentina 1923-1960*, Buenos Aires, Hispamérica, 1974, p. 29.

⁵ G. de Torre, « Pour la préhistoire ultraïste de Borges », in *Jorges Luis Borges. Cahier de L'Herne, Op. Cit.*, p. 161.

Dans le recueil *Lunario sentimental*, il n'est pas rare, en effet, de découvrir des poèmes en *versos libres rimados* (« vers libres rimés »¹) : « En todo caso la rima es elemento fundamental para Lugones — no hay versos libres — y siempre es consonante, con lo que la aparente libertad formal, conseguida por las irregularidades silábicas, queda muy reducida por la sensación de sonoridad y ritmo fonético. »².

Avec l'aide de quelques camarades, Borges lança, en 1921, la revue murale argentine, *Prisma*³ en tant que « connotación cubista »⁴. La première pancarte contenait une proclamation des ambitions littéraires des ultraïstes, intitulée « Proclama »⁵, qu'accompagnaient quelques illustrations poétiques. Cette « Proclama » parut également dans la revue madrilène *Ultra*⁶. *Prisma* connut une vie tout particulièrement éphémère : « [...] apareció solo dos veces, en diciembre de 1921 y en marzo de 1922 »⁷, comme le précise María Luisa Bastos.

En collaboration avec son ami le philosophe Macedonio Fernández, il fonda en 1922 la revue avant-gardiste *Proa* qui dura seulement jusqu'en 1923, date à laquelle il effectua un second voyage en Europe (Londres, Paris, Madrid, Majorque, Séville, Grenade)⁸. A son retour, en 1924, il relança la publication de la revue *Proa* qu'il dirigea, avec Ricardo Güiraldes, Alfredo Brandán Caraffa et Pablo Rojas Paz, jusqu'en 1925. Borges apporta également son concours à la revue ultraïste *Martín Fierro* qui exista de 1924 à 1927⁹, dont

¹ La rime devient « le support régulier d'une versification qui se veut par ailleurs libre » (in *Précis de métrique espagnole*, par Madeleine et Arcadio Pardo, Paris, Nathan/HER, 2000, p. 118).

² L. Lugones, « Introducción », par Jesús Benítez, in *Lunario sentimental* (1909), Madrid, Ediciones Cátedra, 1988, pour la présente édition, p. 78.

³ « Fue de Borges la idea de imprimir a la manera de carteles de publicidad. También de Borges fue una de las manos que en la noche de 1921 pegaron su desafío en las calles de Buenos Aires. Había nacido *Prisma*, la primera de las revistas que lo tuvo como fundador. » (in *Borges para millones*, documental de Ricardo Wullicher, guión de Vldy Kociancich, Ricardo Monti y Ricardo Wullicher, Buenos Aires, 14 de septiembre de 1978, 1h 00).

⁴ M. L. Bastos, *Borges ante la crítica argentina 1923-1960*, *Op. Cit.*, p. 18.

⁵ On peut accéder à la connaissance de ce texte qui a été recueilli par Gloria Videla dans le dossier de documents en annexes de son ouvrage (*El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, *Op. Cit.*, pp. 201-202).

⁶ « Proclama », in *Ultra*, n°21, Madrid, primero de enero de 1922.

⁷ M. L. Bastos, *Borges ante la crítica argentina 1923-1960*, *Op. Cit.*, p. 18.

⁸ Pour connaître une histoire détaillée des revues argentines d'avant-garde, l'on peut entre autres consulter ces deux ouvrages cités par María Luisa Bastos dans *Borges ante la crítica argentina 1923-1960* (*Op. Cit.*, p. 21) : *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*, por Héctor René Lafleur, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968 ; *Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930)*, por Nérida Salvador, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", 1962.

⁹ L'année 1927 fut « [el] año final [...] del ultraísmo argentino », comme le précise Guillermo Sucre (in *Borges el poeta*, *Op. Cit.*, p. 37).

les collaborateurs prirent pour nom la “génération de Martín Fierro” ou “génération martinfierrista”¹. Bien que Borges l’ait niée, la rivalité entre les deux groupes littéraires de Florida et de Boedo semble avoir véritablement existé, comme le souligne cet extrait de documentaire : « el grupo de Florida o de los martinfierristas. El nombre provenía de la revista *Martín Fierro* cuya redacción quedaba en la calle Florida. Frente a ellos otro grupo disputaba el escenario literario porteño. Eran los escritores que se reunían en la editorial *Claridad* ubicada en la calle Boedo al 800. En varias oportunidades Borges manifestó que la oposición entre Boedo y Florida era un invento de algunos intelectuales. »². Roberto Alifano indique, à ce propos, la majeure divergence entre ces deux groupes : « El grupo Florida, digamos, defendía una posición estética, la literatura como un arte, en tanto que el grupo Boedo, como decíamos como una ideología política que lo sustentaba, defendía la literatura como una cuestión social. »³. Borges fut un modèle pour la « génération martinfierrista » ; il joua « un papel paradigmático »⁴, comme le souligne Murena en ces termes :

Conocedor profundo de las corrientes estéticas europeas de posguerra, familiarizado con la literatura universal, dueño de una sensibilidad artística admirable, en suma un literato lúcido e impecable, y al mismo tiempo alentado en general y en especial en el terreno de la poesía, por un directo interés por lo nacional, Borges tuvo el destino de confundirse casi con la esencia del grupo *Martín Fierro*.⁵

Durant ces années-là, Borges ne se priva pas de répondre aux attaques de Lugones et ne cessa de multiplier ses piques à l’égard de sa production littéraire. Par exemple, dans

Rappelons que la revue *Martín Fierro* connut deux époques : la première période vit la publication de trois numéros de mars à avril 1919. Durant la seconde époque furent publiés quarante-cinq numéros de février 1924 à fin décembre 1927.

¹ A propos du terme « generación », Carlos Enrique García Lara apporte un éclairage qui n’est pas dénué d’intérêt :

La « generación » es un espacio y una temporalidad intermedio entre lo individual y la masa social. Su huella baliza y da cuenta de la emergencia de las personalidades excepcionales, así como pauta los tiempos largos de la historia de los pueblos. Cada generación, pues, queda también convocada a realizar su « personal » contribución, la cual, en multitud de ocasiones, suele ir marcada con los signos de la exigencia de innovación, de producir lo « único », exigencia de « originalidad » que va abriendo los distintos campos socioculturales a la realización de todos los ensayos posibles a lo largo de los dos últimos siglos. (C. E. García Lara, « Schopenhauer en la perspectiva de Ortega », in *Anales de Literatura Española*, n°12, (edición digital), Alicante, Universidad de Alicante, Departamento de Literatura Española, p. 2 ; en italique dans le titre).

² *Jorge Luis Borges*, documental biográfico sobre Jorge Luis Borges de la serie de televisión argentina *Documenta*, ciclo de Román Letjman, 2006, 1h 35.

³ Propos de Roberto Alifano (depuis 1988, Directeur de la revue *Proa* fondée à l’origine par Borges en 1922), recueilli dans le documentaire *Jorge Luis Borges* de la série télévisée argentine *Documenta*, *Op. Cit.*.

⁴ M. L. Bastos, *Borges ante la crítica argentina 1923-1960*, *Op. Cit.*, p. 166.

⁵ H. A. Murena, « Condenación de una poesía », in *Sur*, junio-julio de 1948, cité par María Luisa Bastos dans *Borges ante la crítica argentina 1923-1960*, *Op. Cit.*, p. 166.

son article « Leopoldo Lugones, *Romancero* »¹, Borges critique sur un ton virulent et sarcastique le recours de Lugones dans son *Romancero* à une pléthore de chevilles, le caractère peu naturel, ennuyeux et absurde de rimes forcées, l'aspect précieux, sophistiqué de sa poésie et le fait, en outre, de se prendre au sérieux :

Un redondel es forma perfecta y al ratito de mirarlo, ya nos aburre. Puede aseverarse también que con el sistema de Lugones son fatales los ripios. Si un poeta rima en *ía* o en *aba*, hay centenares de palabras que se le ofrecen para rematar una estrofa y el ripio es ripio vergonzante. En cambio, si rima en *ul* como Lugones, tiene que azular algo en seguida para disponer de un azul o armar un viaje para que le dejen llevar baúl u otras indignidades. Asimismo, el que rima en *arde* contrae esta ridícula obligación : *Yo no sé lo que les diré, pero me comprometo a pensar un rato en el brasero* (arde) y *otro en las cinco y media* (tarde) y *otro en alguna compadrada* (alarde) y *otro en un flojonazo* (cobarde). Así lo presintieron los clásicos, y si alguna vez rimaron *baúl* y *azul* o *calostro* y *rostro*, fue en composiciones en broma, donde esas rimas irrisorias caen bien. Lugones lo hace en serio. A ver, amigos, ¿ qué les parece esta preciosura ?

*Ilusión que las alas tiende
en un frágil moño de tul
y al corazón sensible prende
su insidioso alfiler azul.*

Esta cuarteta es la última carta de la baraja y es pésima, no solamente por los ripios que sobrelleva, sino por su miseria espiritual, por lo insignificativo de su alma. Esta cuarteta indecisa, pavota y frívola es resumen del *Romancero*.²

[...] Don Leopoldo se ha pasado los libros entregado a ejercicios de ventriloquia y puede afirmarse que ninguna tarea intelectual le es extraña, salvo la de inventar (no hay una idea que sea de él ; no hay un solo paisaje en el universo que por derecho de conquista sea suyo. **No ha mirado ninguna cosa con ojos de eternidad**). Hoy, ya bien arrimado a la gloria y ya en descanso del tesonero ejercicio de ser un genio permanente, ha querido hablar con voz propia y se la hemos escuchado en el *Romancero* y nos ha dicho su nadería. ¡ Qué vergüenza para sus fieles, qué humillación !³

De façon générale, les poètes ultraïstes s'élevèrent contre la rime. Dans son essai « Milton y su condenación de la rima », Borges se réfère à l'ouvrage *Paradis perdu* de Milton⁴ où ce poète justifie son choix d'une écriture en vers héroïques non rimés. Après avoir traduit en espagnol et cité intégralement ce passage, Borges y distingue trois arguments antinomiques de toute rime : l'un historique, l'autre hédoniste et un troisième intellectuel. D'un point de vue historique, Milton rappelle que les Anciens, autant les Grecs (Homère) que les Latins (Virgile), ne recoururent pas à la rime et accordèrent la primauté au rythme. Borges souligne, à ce propos, un point de vue similaire chez Schopenhauer :

¹ Cet article a été publié à l'origine dans le neuvième numéro de la revue argentine « Inicial » en janvier 1926 et a été repris dans le recueil d'essais *El tamaño de mi esperanza* de 1926.

² J. L. Borges, « Leopoldo Lugones, *Romancero* », in *El tamaño de mi esperanza, Op. Cit.*, pp. 105-106 (en italique dans le texte).

³ *Ibid.*, pp. 107-108. (C'est nous qui surlignons.)

⁴ John Milton (1608, Londres - 1674, Londres) est un poète et un pamphlétaire anglais, célèbre pour être, en particulier, l'auteur de plusieurs poèmes épiques, *Paradise Lost*, *Paradise Regained* et *Samson Agonistes*, et aussi de sonnets.

Schopenhauer, en unas anotaciones a la poética que volverán a aconsejarme en esta escritura, dice con palabras parecidas y con intención idéntica a la de Milton : El ritmo es herramienta mucho más noble que la rima, que fue despreciada por los antiguos y se engendró de los idiomas imperfectos que, por corrupción de los primitivos, surgieron en épocas de barbarie. (*El mundo como voluntad y representación*, segundo volumen, capítulo treinta y siete, página 501 de la edición alemana de Eduardo Grisebach.)¹

Il avoue, cependant, une préférence toute personnelle pour le second argument, de caractère hédoniste : « El argumento segundo es el hedónico, y consiste en negar o tener en poco el agrado que se atribuye a la rima. Es argumento personal ; yo me acuerdo enteramente con él. ¿ Qué gusto puede ministrarnos escuchar *flecha* y saber que al ratito vamos a escuchar *endecha* o *derecha* ? Hablando más precisamente, diré que esa misma destreza, maña y habilidad que hay en ligar las rimas, es actividad del ingenio, no del sentir [...] »².

Le troisième argument, d'ordre intellectuel, semble toutefois le plus valable et le plus efficace : « El tercer argumento, el intelectual, es el más certero de todos y acusa a los rimadores de no seguir la correlación y la natural simpatía de las palabras, sino la contingencia del consonante : esto es, de suicidarse intelectualmente, de ser parásitos del retruécano, de no pensar. »³. Borges corrobore cet argument en prenant appui sur la pensée schopenhauerienne : « En su antecitado capítulo, Schopenhauer motejó de *alta traición al entendimiento* a la costumbre de violentar la expresión pura y precisa de una idea, para aconsonarla con otra. »⁴. Un peu plus loin, dans son essai, Borges réitère sa condamnation de la rime qui peut altérer, à son avis, le “pacte de confiance” entre le poète et son lecteur/auditeur : « [...] la rima, por lo descarado de su artificio, puede infundir un aire de embuste a las composiciones más verídicas y [...] su actuación es contrapoética, en general. Toda poesía es una confidencia, y las premisas de cualquier confidencia son la confianza del que escucha y la veracidad del que habla. La rima tiene un pecado original : su ambiente de engaño. »⁵. Jeune poète, Borges n'est pas non plus favorable aux vers réguliers qui entravent, selon lui, la signification du poème : « Las mismas herramientas son trabas : el verso es una cosa canturriadora que nubla la significación de las voces ; la rima es juego de palabras, es una especie de retruécano en serio [...] »⁶.

¹ J. L. Borges, « Milton y su condenación de la rima », in *El tamaño de mi esperanza*, Op. Cit., p. 118.

² *Ibid.*, p. 119.

³ *Ibid.*, p. 120.

⁴ *Ibid.*, p. 121 (en italique dans le texte).

⁵ J. L. Borges, « Profesión de fe literaria », in *El tamaño de mi esperanza*, Op. Cit., pp. 146-147.

⁶ *Ibid.*, p. 148.

Plus tard, après la disparition de Lugones qui se suicida en 1938, Borges lui rendit, en signe de réparation, un profond hommage, exagéré aux yeux de Guillermo de Torre :

Quelques années après il se vouait à la tâche inverse de l'exalter sans mesure, dominé par un total repentir, exagérant même la « réparation » poussée jusqu'à l'hyperbole ; il en vint à le proclamer comme un autre « père et maître magicien » — le considérant comme le principe et le terme de toute la poésie moderne. Il affirmait aussi que toutes les nouveautés possibles, quant aux images et métaphores, étaient contenues dans le *Lunario sentimental* (1909), à tel point que les poètes de l'ultraïsme argentin en venaient à être simplement de dociles « plagiaires ».¹

Il affirma que « Lugones fut et reste le plus grand écrivain d'Argentine »² et, dans sa préface au *Lunario sentimental*, en 1909, il soutint que la génération des écrivains ultraïstes avait été l'héritière tardive et partielle de Lugones : « [...] Lugones exigeait la richesse des métaphores et des rimes. Nous autres, douze ou quatorze ans plus tard, nous avons accumulé éperdument les premières et repoussé les secondes avec ostentation. En somme, nous avons été les héritiers tardifs d'un seul profil de Lugones »³.

Il lui dédia même, en 1960, l'un de ses ouvrages, *El hacedor*, en signe de reconnaissance d'une dette, comme le laisse entendre ce passage onirique du prologue où il invite Lugones à lire l'œuvre qu'il lui offre :

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram

*Estas reflexiones me dejan en la puerta de su despacho. Entro ; cambiamos unas cuantas convencionales y cordiales palabras y le doy este libro. Si no me engaño, usted no me malquería, Lugones, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez usted vuelve las páginas y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría.*⁴

Parmi ses nombreuses publications journalistiques, retenons que Borges publia, en décembre 1921, dans la revue argentine *Nosotros*, un article important, intitulé « Ultraísmo »⁵. Ce dernier constitue un véritable manifeste du mouvement lyrique ultraïste (« quizá su mejor presentación de ese movimiento »⁶). En raison de l'aspect fondamental que revêt cet écrit, César Fernández Moreno le met tout spécialement en exergue dans son ouvrage *Esquema de Borges* et Antoine Travers en réalise la traduction pour le *Cahier de*

¹ G. de Torre, « Pour la préhistoire ultraïste de Borges », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne, Op. Cit.*, p. 161.

² J. L. Borges, *Leopoldo Lugones*, cité par Michel Berveiller dans *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges, Op. Cit.*, p. 180.

³ Cité par Michel Berveiller dans *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges, Op. Cit.*, pp. 180-181.

⁴ J. L. Borges, *El hacedor, Op. Cit.*, pp. 7-8.

Remarquons dans ce prologue un clin d'œil à Virgile, par le truchement de la citation « Ibant obscuri sola sub nocte per umbram », empruntée au Chant VI d'*Énéide* : « Ils allaient, enveloppés d'ombre, dans la solitude nocturne [...] » (Virgile, *Énéide, Op. Cit.*, p. 245).

⁵ J. L. Borges, « Ultraísmo », in *Nosotros*, XXXIX, n°151, Buenos Aires, diciembre de 1921.

⁶ T. Fernández, *Álbum biográfico y fotográfico de Jorge Luis Borges*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 20.

L'Herne dédié à Borges¹. Aussi nous a-t-il paru des plus judicieux de reproduire le texte dans sa version intégrale :

Antes de comenzar la explicación de la novísima estética, conviene desentrañar la hechura del rubenianismo y anecdotismo vigentes, que los poetas ultraístas nos proponemos llevar de calles y abolir. Y no hablo del clasicismo, pues el concepto que de la lírica tuvieron la mayoría de los clásicos – esto es, la urdidura de narraciones versificadas y embanderadas de imágenes, o el sonoro desarrollo dialéctico de cualquier intención ascética o jactancioso rendimiento amoroso – no campea hoy en parte alguna. En lo que al rubenianismo atañe, puedo señalar desde ya un hecho significativo. Los iniciales compañeros de gesta de Rubén van despojando su labor de las habituales topificaciones que signan esa tendencia, y realizando aisladamente obras desemejantes. Juan Ramón Jiménez propende así a una suerte de psicologismo confesional y abreviado; Valle-Inclán gesticula su incredulidad jubilosa en versos pirueteros; Lugones se olvida de Laforgue y las metáforas formales para encaminarse a los paisajes sumisos; Pérez de Ayala ensancha en su prosa recia y palpable la tradición de Quevedo, y el cantor de *La Tierra de Alvar González* se ha encastillado en un severo silencio. Ante esa divergencia actual de los comenzadores, cabe empalmar una expresión de Torres Villarreal y decir que considerado como cosa viviente, capaz de forjar belleza nueva o de espolear entusiasmos, el rubenianismo se halla a las once y tres cuartos de su vida, con las pruebas terminadas para esqueleto. Esto lo afirmo, pese a la numerosidad de monederos falsos del arte que nos imponen aún las oxidadas figuras mitológicas y los desdibujados y lejanos epítetos que prodigara Darío en muchos de sus poemas. La belleza rubeniana es ya una cosa madurada y colmada, semejante a la belleza de un lienzo antiguo, cumplida y eficaz en la limitación de sus métodos y en nuestra aquiescencia al dejarnos herir por sus previstos recursos; pero por eso mismo, es una cosa acabada, concluida, anonadada. Ya sabemos que manejando palabras crepusculares, apuntaciones de colores y evocaciones versallescas o helénicas, se logran determinados efectos, y es porfía desatinada e inútil seguir haciendo eternamente la prueba.

Por cierto, muchos poetas jóvenes que aseméjense inicialmente a los ultraístas en su tedio común ante la cerrazón rubeniana, han hecho bando aparte, intentando rejuvenecer la lírica mediante las anécdotas rimadas y el desaliño experto. Me refiero a los sencillistas que tienden a buscar poesía en lo común y corriente, y a tachar de su vocabulario toda palabra prestigiosa. Pero estos se equivocan también. Desplazar el lenguaje cotidiano hacia la literatura, es un error. Sabido es que en la conversación hilvanamos de cualquier modo los vocablos y distribuimos los guarismos verbales con generosa vaguedad... El miedo a la retórica – miedo justificado y legítimo – empuja los sencillistas a otra clase de retórica vergonzante, tan postiza y deliberada como la jerigonza académica, o las palabrejas en lunfardo que se desparraman por cualquier obra nacional, para crear el ambiente. Además, hay otro error más grave en su estética. Ni la escritura apresurada y jadeante de algunas fragmentarias percepciones ni los gironcillos autobiográficos arrancados a la totalidad de los estados de conciencia y malamente copiados, merecen ser poesía. Con esa voluntad logrera de aprovechar el menor ápice vital, con esa comezón continua de encuadernar el universo y encajonarlo en una estantería, sólo se llega a un sempiterno espionaje del alma propia, que tal vez resquebraja e histrioniza al hombre que lo ejerce.

¿Qué hacer entonces? El prestigio literario está en baja; los intelectuales temen que los socialíen con palabras bonitas e inhiben su emotividad ante el menor alarde oratorio; las enumeraciones de Whitman y su compañerismo vehemente nos parecen lejanos, legendarios; los más acérrimos partidarios del susto vocean en balde derrumbamientos y apoteosis. ¿Hacia qué norte emproar la Lírica?

El ultraísmo es una de tantas respuestas a la interrogación anterior.

El ultraísmo lo apadrinó inicialmente el gran prosista sevillano Rafael Cansinos Asséns y en sus albores no fue más que una voluntad ardentísima de realizar obras noveles e impares, una resolución de incesante sobrepujamiento. Así lo definió el mismo Cansinos: “El ultraísmo es una voluntad caudalosa que rebasa todo límite escolástico. Es una orientación hacia continuas y reiteradas evoluciones, un propósito de perenne juventud literaria, una anticipada aceptación de todo módulo y de toda idea nuevos. Representa el compromiso de ir avanzando con el tiempo.”

Estas palabras fueron escritas en el otoño de 1918. Hoy, tras dos años de variadísimos experimentos líricos ejecutados por una treintena de poetas en las revistas españolas *Cervantes* y

¹ « Chronologie de l'ultraïsme », extrait de *Esquema de Borges*, par César Fernández Moreno (Buenos Aires, Éditions Perrot, 1957), traduit de l'espagnol par Antoine Travers, in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne, Op. Cit.*, pp. 417-420.

Grecia – capitaneada esta última por Isaac del Vando Villar – podemos precisar y limitar esa anchurosa y precavida declaración del maestro. Esquemática, la presente actitud del ultraísmo es resumible en los principios que siguen :

- 1] Reducción de la lírica a su elemento primordial : la metáfora.
- 2] Tachadura de las frases medianeras, los nexos, y los adjetivos inútiles.
- 3] Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
- 4] Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.

Los poemas ultraicos constan pues de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendiza una visión inédita de algún fragmento de la vida. La semejanza raigal que existe entre la poesía vigente y la nuestra es la que sigue : En la primera, el hallazgo lírico se magnifica, se agiganta y se desarrolla ; en la segunda, se anota brevemente. ¡ Y no creáis que tal procedimiento menoscable la fuerza emocional ! “Más obran quintas esencias que fárragos” dijo el autor del *Criticón* en sentencia que sería inmejorable abreviatura de la estética ultraísta. La unidad del poema la da el tema común – intencional u objetivo – sobre el cual versan las imágenes definidoras de sus aspectos parciales.

Escuchad a Pedro Garfias :

Andar
con polvo de horizontes en los ojos
tendida la inquietud a la montaña
y desgranar los siglos
rosarios de cien cuentas
sobre nuestra esperanza.

Y a estos otros :

ROSA MÍSTICA

Era ella
y nadie lo sabía
pero cuando pasaba
los árboles se arrodillaban
y en su cabellera
se trenzaban las letanías.
Era ella,
era ella.
Me desmayé en sus manos
como una hoja muerta.
Sus manos ojivales
que daban de comer a las estrellas
por el aire volaban
romanzas sin sonido
y en su almohada de pasos
yo me quedé dormido.

Gerardo Diego

VIAJE

Los astros son espuelas
que hieren los ijares de la noche.
En la sombra, el camino claro
es la estela que dejó el Sol
de velas desplegadas
mi corazón como un albatros

siguió el rumbo del Sol.

Guillermo Juan

PRIMAVERA

La última nieve sobre tus hombros
¡ oh amada vestida de claro !
El último claro-iris
hecho abanico entre tus manos.

Mira :

El hombre que mueve el manubrio
enseña a cantar a los párpados nuevos
La primavera es el poema
de nuestro hermano el jardinero.

Juan Las

EPITALAMIO

Puesto que puedes hablar
no me digas lo que piensas.
Tu corazón
 envuelve
 tu carne.

Sobre tu cuerpo desnudo
mi voz cosecha palabras.

Te traigo de Oriente el Sol
para tu anillo de Bodas.

En el hecho que espera
una rosa se desangra.

Heliodoro Puche

CASA VACÍA

Toda la casa está llena de ausencia.
La telaraña del recuerdo
pende de todos los techos.

En la urna de las vitrinas
están presos los ruiseñores del silencio.

Hay preludios dormidos
que esperan la hora del regreso.

El polvo de la sombra
se pega a los vestidos de los muros.

En el reloj parado
se suicidaron los minutos.

Ernesto López-Parra

La lectura de estos poemas demuestra que sólo hay una conformidad tangencial entre el ultraísmo y las demás banderías estéticas de vanguardia. La exasperada retórica y el bodrio dinamista de los poetas de Milán se hallan tan lejos de nosotros como el zumbido verbal, las enrevesadas series silábicas y el terco automatismo de los sonámbulos del *Sturm* o la prolíja baráúnda de los unanimistas franceses...

Además de los nombres ya citados de poetas ultraístas, no hay que olvidar a J. Rivas Panedas, a Humberto Rivas, a Jacobo Sureda, a Juan Larrea, a Cesar A. Comet, a Mauricio Bacarisse y a Eugenio Montes. Entre los escritores que, enviándonos su adhesión, han colaborado en las publicaciones ultraístas, básteme aludir a Ramón Gómez de la Serna, a Ortega y Gasset, a Valle-Inclán, a Juan Ramón Jiménez, a Nicolás Beauduin, a Gabriel Alomar, a Vicente Huidobro y a Maurice Claude. En el terreno de las revistas, la hoja decenal *Ultra* reemplaza actualmente a *Grecia* e irradia desde Madrid las normas ultraicas. En Buenos Aires acaba de lanzarse *Prisma*, revista mural, fundada por E. González Lanuza, Guillermo Juan y el firmante. De real interés es también el sagaz estudio antológico publicado en el núm. 23 de *Cosmópolis* por Guillermo de Torre, brioso polemista, poeta, y forjador de neologismos.

Un resumen final. La poesía lírica no ha hecho otra cosa hasta ahora que bambolearse entre la cacería de efectos auditivos o visuales y el prurito de querer expresar la personalidad de su hacedor. El primero de ambos empeños atañe a la pintura o a la música, y el segundo se asienta en un error psicológico, ya que la personalidad, el yo, es sólo una ancha denominación colectiva que abarca la pluralidad de todos los estados de conciencia. Cualquier estado nuevo que se agregue a los otros llega a formar parte esencial del yo, y a expresarle : lo mismo lo "individual" que lo "ajeno". Cualquier acontecimiento, cualquier percepción, cualquier idea, nos expresa con igual virtud ; vale decir, puede añadirse a nosotros... Superando esa inútil terquedad en fijar verbalmente un yo vagabundo que se transforma en cada instante, el ultraísmo tiende a la meta primicial de toda poesía, esto es, a la transmutación de la realidad palpable del mundo en realidad interior y emocional.¹

Remarquons que cette aspiration à transmuer la « réalité palpable du monde en réalité intérieure et émotionnelle » sous-tend le refus de la conception platonicienne de la mimèsis, imitation du réel que toute œuvre d'art se doit de reproduire, et tout particulièrement la poésie, ainsi que le rejet de la conception aristotélicienne de la poésie, « como imitación bella e inmaterial de la naturaleza »². Néanmoins, il ne s'agit pas non plus, aux antipodes de la mimèsis, d'adhérer au « creacionismo » (créationnisme) de Vicente Huidobro³.

¹ J. L. Borges, « Ultraísmo », in *Expliquémonos a Borges como poeta*, *Op. Cit.*, pp. 19-26.

² G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, *Op. Cit.*, p. 222.

³ Vicente García-Huidobro Fernández (1893, Santiago, Chile - 1948, Cartagena, San Antonio, región de Valparaíso, Chile) : poète avant-gardiste qui revendique la création du « creacionismo », romancier, dramaturge et essayiste. Ecrivain bilingue espagnol/français.

« Romans : Il fut l'un des précurseurs du nouveau roman latino-américain. Dans *Sátiro o El poder de las palabras*, il emploie le monologue intérieur, et dans *La próxima*, il prophétise la seconde guerre mondiale. Poésies en français : *Horizon carré* (1917) ; *Tour Eiffel* (1918) ; *Hallali, poème de guerre* (1918) ; *Automne régulier* (1925) ; *Tout à coup* (1925). Poésies en espagnol : *Ecos del alma* (1911) ; *Canciones en la noche* (1913) ; *La gruta del silencio* (1913) ; *Las pagodas ocultas* (1914) ; *Adán* (1916) ; *El espejo de agua* (1916) ; *Ecuatorial* (1918) ; *Altazor* (1931) ; *Ver y palpar* (1939). Essais : *Non serviam* (1914) ; *Manifiesto* (1917). » (in *Dictionnaire culturel. Amérique latine*, par J.-P. Duviols, *Op. Cit.*, p. 186 ; surligné dans le texte.).

3) Le « creacionismo » de Vicente Huidobro

Ce mouvement revendiquait la « creación pura »¹, l'élaboration d'une réalité purement artistique, élevant le poète au rang de Dieu (« idea del artista creador absoluto, del artista-Dios »²). A ce propos, dans son *Arte poética* du recueil *El espejo de agua*, Huidobro met en lumière son credo personnel et sa conception démiurgique du poète, comme le souligne Guillermo de Torre :

[...] un folletito con seis poemas, *El espejo de agua*, que no conocíamos y que su autor hace datar de 1915 (Buenos Aires). Es en algunos de los versos de esta minúscula e incolora *plaque* donde él quiere hallar los precedentes germinales de su manera creacionista, recordándonos que algunos poemas de esta cartilla, como *El hombre triste* y *El hombre alegre*, pasaron luego traducidos a su *Horizon carré*. Formula un *Arte poética* preliminar :

Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.
Inventa nuevos mundos y cuida tu palabra,

¿ Por qué cantáis la rosa ? ¡ oh, Poetas !
Hacedla florecer en el poema.
El Poeta es un pequeño Dios.³

Partageant le point de vue borgésien, Guillermo de Torre porte à notre connaissance un extrait d'une lettre que Borges lui adressa, en juin 1920, depuis Majorque, et dans laquelle il s'insurge de la place centrale et exclusive que certains — parmi lesquels, en particulier, Vicente Huidobro et, l'un de ses plus fervents disciples, Gerardo Diego — accordent à la recherche d'images pures à outrance, ce qui conduit à une « déshumanisation »⁴, à des effets de surprise, au détriment de l'émotion lyrique : « Creo que

¹ G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, *Op. Cit.*, p. 86.

² *Ibid.*, p. 86.

³ G. de Torre, « Capítulo II. La modalidad creacionista », in *Literaturas europeas de vanguardia*, *Op. Cit.*, p. 72 (en italique dans le texte).

⁴ Précisons, en ce sens, le point de vue de José Ortega y Gasset quant aux mouvements d'avant-garde d'alors : ce dernier a perçu dans l'écriture une « irréalisation » ou une « déréalisation » qui crée une dichotomie entre « les sentiments naturels et les sentiments esthétiques » (G. de Torre, « Autour du Créationnisme. La querelle Huidobro-Reverdy », écrit en 1961, traduit de l'espagnol par André Belamich, in *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, n°51, Bruxelles, 1964, p. 12). Guillermo de Torre qui vouait une profonde admiration à Ortega y Gasset vit en lui le meilleur des théoriciens de l'époque :

[...] la synthèse la plus achevée et l'expression la plus parfaite de ces théories, en langue espagnole, c'est dans *La déshumanisation de l'art* (1925) de José Ortega y Gasset qu'on la trouve. [...] Interprétant les intentions des jeunes poètes il écrivait : « C'est un symptôme de propreté mentale que de vouloir que les frontières entre les choses soient bien délimitées. La vie est une chose, la poésie en est une autre, pensent-ils, ou, tout au moins, le sentent-ils. Ne les mélangeons pas. Le poète commence où l'homme finit. Le destin de celui-ci est de vivre son itinéraire humain ; la mission de celui-là est de prospecter ce qui n'existe pas. C'est ainsi que se justifie l'œuvre poétique. Le poète enrichit le monde, ajoutant au réel qui est déjà là de lui-même, un continent irréel. » (*Ibid.*, p. 12).

se equivocan los demasiado obstinados en pesquisas de imágenes. El creacionismo puro que tal cosa predica es una jaula : una cacería de la *phrase à effet*, de la ingeniosidad, que es el mayor peligro para escritores de raza española como nosotros. »¹.

Cinq ans après, dans son essai *Inquisiciones*, Borges laisse entrevoir, sur un ton quelque peu railleur, ce même regard critique sur la poésie de Huidobro : « Ya no basta decir, a fuer de todos los poetas, que los espejos se asemejan a un agua. Tampoco basta dar por absoluta esa hipótesis y suponer, como cualquier Huidobro, que de los espejos sopla frescura o que los pájaros sedientos los beben y queda hueco el marco. Hemos de rebasar tales juegos. »².

Bien que Huidobro l'affirmât, le créationnisme ne fut point du tout à l'origine de l'ultraïsme. Guillermo de Torre ne passa pas sous silence « la malévola opinión huidobriana sobre el ultraísmo considerándole como una degeneración del creacionismo (*L'Esprit Nouveau*, número 1) [...] »³. Sur le chemin du retour en ses terres natales, Huidobro fit une halte durant l'automne 1918 à Madrid où il publia des ouvrages dont Guillermo de Torre en précise les titres et leur réception dans l'Espagne d'alors :

C'est à cette époque que Huidobro imprima à Madrid deux plaquettes, *Équatorial* et *Poèmes arctiques* [*Ecuatorial – Poemas árticos*], ainsi que deux albums, poétiques également, en français, intitulés *Hallali* et *Tour Eiffel*, ce dernier illustré par Delaunay. Livres qu'il distribuait largement parmi les amis et quelques critiques. Seul Cansinos-Assens, le plus généreux et le plus attentif alors aux expressions nouvelles, s'en fit l'écho dans divers articles élogieux (publiés dans un quotidien de Madrid, *La Correspondencia de España*, 1918, et réunis, en partie seulement, dans le troisième tome *L'évolution de la poésie*, du livre *La nouvelle littérature*, 1917) [*La evolución de la poesía – La nueva literatura*]. Quant à moi et à mes compagnons de mon âge, groupés dans les successives et éphémères revues de l'Ultraïsme, nous les lûmes et fîmes connaître avec sympathie et admiration, ces livres de poèmes si naïfs d'aspect et si complexes d'intentions.⁴

Par ailleurs, le « creacionismo » de Huidobro n'était pas, non plus, à l'origine du mouvement cubiste littéraire français dont Pierre Reverdy⁵ se considérait le fondateur.

¹ G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, *Op. Cit.*, p. 245 (en italique en français dans le texte).

² J. L. Borges, *Inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 32.

³ G. de Torre, « La significación de Vicente Huidobro respecto al ultraísmo », in *Literaturas europeas de vanguardia*, *Op. Cit.*, p. 40.

⁴ G. de Torre, « Autour du Créationnisme. La querelle Huidobro-Reverdy », in *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, n°51, *Op. Cit.*, p. 8.

⁵ Pierre Reverdy (1889, Narbonne – 1960, Solesmes) : « Poeta francés, fundador y director de *Nord-Sud*. Su trabajo como impresor en una pequeña imprenta de Montmartre le permitió componer manualmente sus primeras plaquettes : *Poèmes en prose* (1915), ilustrados por Juan Gris y H. Laurens, *La lucarne ovale* (1916) o *Quelques poèmes*, a los que seguirían otros poemarios de estos años, como *La guitare endormie* (1919) que reuniría posteriormente en las recopilaciones *Plupart du temps, poèmes 1915-1922* (1945) y *Main-d'œuvre, poèmes 1913-1949* (1949). Torre tendrá también presente su obra teórica, especialmente *Essai d'esthétique littéraire* (1917) y *Self-Defence* (1919). » (Notes de l'éditeur José Luis Calvo Carilla, in *Literaturas europeas de vanguardia*, par Guillermo de Torre, *Op. Cit.*, pp. 346-347).

Durant son séjour à Paris, au cours des deux dernières années de la Première Guerre mondiale, Huidobro avait côtoyé les principaux écrivains avant-gardistes d'alors, parmi lesquels Pierre Reverdy, Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Jean Cocteau, Paul Dermée, ainsi que des artistes d'avant-garde, entre autres, Georges Braque, Chaim Jacob Lipchitz, Juan Gris et Pablo Picasso. Il avait collaboré à la revue *Nord-Sud* (1917-1918), dirigée par Reverdy, qui publia quelques-uns de ses poèmes. Il avait également apporté à cette revue un soutien financier conséquent, comme en a l'intime conviction Guillermo de Torre : « [...] l'on peut imaginer sans y mettre de malice qu'étant donné sa condition économique supérieure à celle des autres — il était fils d'une famille chilienne fortunée, non dépourvue de titres, et enrichie par la viticulture et l'industrie —, il avait contribué à financer la revue, dans la mesure où une publication aussi modeste en avait besoin. »¹

Comme en témoigne Guillermo de Torre, Huidobro, fortement imbu de sa personne² et de mauvaise foi, « negó en absoluto haberse formado bajo la tutela del grupo cubista francés, declarándose por el contrario su jefe y orientador (¡). »³. Manifestement sans vergogne, il alla jusqu'à accuser Reverdy d'usurpation et à l'appeler « rien de moins que “son mauvais disciple”, “plagiaire”, “pick-pocket” »⁴. La réaction de Reverdy ne se fit pas attendre, ce qui donna lieu au déchaînement tempêteux d'une virulente polémique entre eux, une bataille d'egos en réalité, que retraça, avec précision et le plus objectivement

¹ G. de Torre, « Autour du Créationnisme. La querelle Huidobro-Reverdy », in *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, n°51, *Op. Cit.*, pp. 6-7.

² Guillermo de Torre signale « l'égolâtrie, [...] la mégalomanie, à la fois enfantine et dramatique, qui possédaient le personnage » : « Et n'avoua-t-il point par la suite que ce mal l'avait atteint précocement lorsqu'il déclara à dix-sept ans qu'il voulait être “le premier poète d'Amérique, puis le premier poète de (sa) langue, et enfin le premier poète du siècle » (Cité par Cedomil Goic dans *La poesía de Vicente Huidobro* (Santiago du Chili, 1956) et repris par Guillermo de Torre dans « Autour du Créationnisme. La querelle Huidobro-Reverdy », in *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, n°51, *Op. Cit.*, p. 4).

Borges et Ulises Petit de Murat ont constaté, eux aussi, l'excessive vanité de Huidobro, comme le rapporte cette anecdote borgésienne :

CORTÍNEZ : Mais vous avez connu Vicente Huidobro, n'est-ce pas ?

BORGES : Oui, Vicente Huidobro, oui. On discutait ensemble une nuit. Il était là avec Ulises Petit de Murat. Et il s'est passé quelque chose de curieux. On était dans le métro pour aller à Ramos Mejía, une ville à l'ouest de Buenos Aires. Huidobro parlait de sa poésie, il parlait avec une certaine vanité, et alors, Ulises et moi, nous lui avons dit : « Cette fois, c'est trop, vraiment ! » Et à ce moment-là il s'est rendu compte qu'il était allé un peu trop loin, et il a dit : « Bien sûr que ma poésie ne vaut rien. » Après ça, on s'est tous mis à rire et on est passés à un autre sujet. C'était une drôle de situation. On a échangé des opinions et je n'ai jamais revu Huidobro de ma vie. C'est la dernière fois que je l'ai vu. (in *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, *Op. Cit.*, pp. 55-56.)

³ G. de Torre, « Capítulo II. La modalidad creacionista », in *Literaturas europeas de vanguardia*, *Op. Cit.*, p. 73.

⁴ G. de Torre, « Autour du Créationnisme. La querelle Huidobro-Reverdy », in *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, n°51, *Op. Cit.*, p. 4.

possible, Guillermo de Torre, « ami personnel de Huidobro et correspondant de Reverdy »¹ à l'époque. C'est lors d'un entretien accordé au chroniqueur Gómez Carrillo² que Reverdy lança sa riposte, en reprochant à Huidobro de s'être arrogé toutes les innovations du mouvement cubiste, et dévoila la supercherie de l'antidate de son *Horizon carré*³ :

« Oui, je sais qu'il existe en langue espagnole un mouvement poétique d'avant-garde très intéressant [il faisait allusion à l'ultraïsme] dont Vicente Huidobro se dit l'initiateur. Ce poète chilien, qui a passé quelque temps à Paris, a eu la faiblesse de se laisser influencer par mes œuvres. Et, adroitement, il a publié à Paris un livre antidaté dans le but pervers de faire croire que c'était nous qui l'imitions et non lui qui imitait les autres... »⁴

En réalité, les théories littéraires que soutenaient Huidobro et Reverdy présentaient une similitude manifeste⁵, et cette idée de création d'une réalité nouvelle indépendante, erradiquant les éléments descriptifs et anecdotiques, ne leur appartenait pas exclusivement : elle était si largement répandue⁶, non seulement dans le milieu littéraire mais aussi dans le

¹ *Ibid.*, p. 5.

² Entretien publié dans un quotidien de Madrid, *El liberal*, en juillet 1920.

³ En dépit de sa « pauvreté verbale » et d'une « syntaxe rudimentaire », si l'on en croit Guillermo de Torre, Huidobro a soutenu avoir composé en français, en 1917, *Horizon carré*, lors de son séjour à Paris : « [...] quant à l'espagnol de sa prose, il ne s'élevait guère au-dessus d'un balbutiement de métisse... Cette précarité d'élocution ne l'empêcha point, peu de temps après, de publier tout un livre en français qui, par ailleurs, est le plus expressif, sans conteste, de son œuvre, *Horizon carré* (Paris, 1917) où règne la nouvelle typographie visuelle et même quelques calligrammes à la manière d'Apollinaire. » (G. de Torre, « Autour du Créationnisme. La querelle Huidobro-Reverdy », in *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, n°51, *Op. Cit.*, p. 7).

⁴ Passage de l'entretien cité par Guillermo de Torre dans son article « Autour du Créationnisme. La querelle Huidobro-Reverdy », in *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, n°51, *Op. Cit.*, p. 9.

⁵ Guillermo de Torre met particulièrement en lumière l'analogie de leur théorie :

La base ou le fondement du « système » théorique de Huidobro était cette déclaration mise en exergue à *Horizon carré* : « Créer un poème en empruntant à la vie ses motifs et en les transformant pour leur donner une vie nouvelle indépendante. Rien d'anecdotique ni de descriptif. L'émotion doit naître de la seule vertu créatrice. Faire un poème comme la nature fait un arbre. » De son côté, Pierre Reverdy avait écrit : « On peut vouloir atteindre un art qui soit sans prétention d'imiter la vie ou de l'interpréter [*Essai d'esthétique littéraire* in *Nord-Sud*, numéros 4-5, Paris, juin-juillet 1917]. Dans un des aphorismes de *Self-defence* (Paris, 1929), il ajoutait : « La réalité ne motive pas l'œuvre d'art. On part de la vie pour atteindre une autre réalité. » (G. de Torre, « Autour du Créationnisme. La querelle Huidobro-Reverdy », in *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, n°51, *Op. Cit.*, p. 10).

Guillermo de Torre observe également la concordance de leur conception quant à l'image et à la métaphore :

Le fait est que de Reverdy on ne se rappelle guère que ses points de vue sur l'image et la métaphore, comme celui-ci, qu'on cite toujours : « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. » Or, de son côté Huidobro écrit : « Le poète est celui qui surprend le rapport occulte entre les choses les plus lointaines, les fils occultes qui les unissent. Il s'agit de pincer, comme la corde d'une harpe, ces fils secrets et de produire une résonance qui mette en évidence l'ébranlement de deux réalités lointaines. » Qui a dit le premier la même chose ? (*Ibid.*, p. 15).

⁶ Guillermo de Torre met l'accent sur cette large diffusion : « J'y insiste : avec de légères variantes dans les termes, on peut dire que tous les écrivains et artistes d'avant-garde, autour de 1920, s'exprimaient d'une manière quasi identique. » (*Ibid.*, p. 12).

domaine artistique des peintres et de leurs théoriciens¹, que la querelle entre ces deux écrivains n'avait finalement pas de raison d'être, comme le fait remarquer avec perspicacité Guillermo de Torre :

Cette multiplicité de vues concordantes suffit à démontrer combien les prétentions d'exclusivité (absolues chez Huidobro, plus modérées chez Reverdy) sont ingénues chez l'un et chez l'autre, étant donné qu'il est impossible d'attribuer ces théories à un seul auteur : elles appartiennent à toute une génération et à toute une époque [...]

Cette polémique, somme toute si vaine, si peu fondée, puisque Reverdy et Huidobro se disputaient un *bien* indivis, en déshérence, comme disent les juristes, appartenant à tous et à personne, ne dépasse pas, évidemment, les années de formation des deux poètes.²

Dans son essai *Literaturas europeas de vanguardia*, Guillermo de Torre met en lumière l'analogie entre les images poétiques de Huidobro et celles de Julio Herrera Reissig, poète uruguayen symboliste (1875-1910). Il voit en ce dernier un « genuino e insospechado precreacionista »³ dont Huidobro s'est, à son avis, inspiré.

A l'exception de Juan Larrea et de Gerardo Diego, le créationnisme ne rassembla que peu d'adeptes. Les écrivains ultraïstes vouaient plutôt un culte à la poésie de Walt Whitman

¹ Guillermo de Torre relève, à ce propos, des aphorismes-clefs de Reverdy et d'Apollinaire ou encore de Max Jacob, Georges Braque, Jean Cocteau :

C'est ainsi que reproduisant sans doute les intentions et les consignes qui circulaient dans les ateliers du cubisme, Pierre Reverdy écrivait [*Sur le cubisme*, in *Nord-Sud*, n°3, Paris, mai 1917] : « Le cubisme est un art éminemment plastique ; mais un art de création et non de reproduction ou d'interprétation », ce qui avait déjà été exposé par Apollinaire dans ses *Méditations esthétiques* (1913) : « Si le but de la peinture est toujours comme il fut jadis le plaisir des yeux, on demande désormais à l'amateur d'y trouver un autre plaisir que celui que peut lui procurer aussi le spectacle des choses naturelles. » « On s'achemine vers un art entièrement nouveau qui sera à la peinture, telle qu'on l'avait envisagée jusqu'ici, ce que la musique est à la littérature. » Et encore : « Les jeunes artistes des écoles extrêmes ont pour but secret de faire de la peinture pure. » [...]

Max Jacob, dans la préface du *Cornet à dés* (daté de 1916), [...] écrit : « Une œuvre d'art vaut par elle-même et non par les confrontations qu'on peut faire avec la réalité. » Et plus précisément sur le concept de création, dans un aphorisme postérieur : « Une œuvre d'art est créée quand chacune de ses parties le fait de l'ensemble, elle est objectivée quand chacun de ses mouvements, qu'ils ressemblent ou non à ceux de la terre, se passent loin d'elle. Il y a peu d'œuvres pareilles à la terre et situées hors d'elle » [...]

« Il ne faut pas imiter ce qu'on veut créer » écrivait Georges Braque dans un de ses aphorismes, dont certains furent publiés initialement dans *Nord-Sud*, reproduits par la suite ça et là, pour être rassemblés bien plus tard [...] Et Jean Cocteau [...] à propos de Picasso : « La vie d'un tableau est indépendante de celle qu'il imite. » (*Ibid.*, pp. 11-12).

On peut découvrir des idées analogues, tout particulièrement, dans les ouvrages théoriques d'Albert Gleizes : *Du "Cubisme"* (en collaboration avec Jean Metzinger, 1912) et *La Mission créatrice de l'Homme dans le domaine plastique* (Paris, La Cible, Povolozky, 1921), entre autres.

² G. de Torre, « Autour du Créationnisme. La querelle Huidobro-Reverdy », in *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, n°51, *Op. Cit.*, p. 13 (en italique dans le texte).

³ G. de Torre, « Los verdaderos antecedentes líricos del Creacionismo en Huidobro. Un genial e incógnito precursor : Julio Herrera Reissig », in *Literaturas europeas de vanguardia*, *Op. Cit.*, p. 92.

en qui ils percevaient « un precursor del cosmopolitismo »¹, un « ciudadano del mundo, hermano de todos »², et Borges lui-même tout au long de son adolescence lui porta une admiration sans limite et le tint pour le meilleur des poètes : auteur qui était parvenu à écrire une véritable « epopeya de la Democracia »³. A vingt ans, Borges berçait l'ambition de devenir « le Whitman du continent sud-américain »⁴. Certains poèmes de *Fervor de Buenos Aires*, en particulier « Dualidá de una despedida » et « La promisión en el alto mar », sont marqués de résonances et de cadences nettement whitmaniennes. Dans la préface de son poème-fleuve *Leaves of Grass*, Whitman dévoile sa vision, ô combien suggestive, de ce qu'est pour lui le plus grand des poètes :

Le plus grand poète ne baigne pas juste de ses rayons éclatants caractère, scènes et passions.... il finit par s'élever pour tout parachever... il donne à voir les pinacles dont nul ne peut dire l'utilité ni ce qu'il y a au-delà.... il flamboie un instant au bord du plus inaccessible précipice.⁵

Guillermo de Torre loue « el sentido cósmico y fraterno »⁶ de semblable poésie. Whitman représente, à ses yeux, « el primer poeta moderno que busca la inspiración directa, virgen, en el ambiente que le rodea, sin necesidad de elevarse a lo irreal, a lo sublime o a lo abstracto, abandonando las estrechas estancias del subjetivismo »⁷. Il apprécie, tout particulièrement, sa capacité à s'émerveiller, à s'étonner (« Su asombro beato, ante el mundo, su sed inagotable de una plural comunión cósmica [...] »⁸), la variété de ses images, son imagination remarquablement dense et puissante (« multiplicidad de visiones », « extraordinaria potencia imaginativa », « amplitud evocadora »⁹), ainsi que sa capacité brillante à embrasser l'univers tout entier (« movilidad kaleidoscópica que abraza, simultáneamente, los cuatro horizontes »¹⁰). A cet égard, Borges rend un hommage dithyrambique, lui aussi, au grand poète cosmique et universel que fut Walt Whitman, par le biais de ce vers : « Walt Whitman, cuyo nombre es el universo »¹¹.

¹ G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Op. Cit., p. 293.

² *Ibid.*, p. 289.

³ Jorge Luis Borges. *Entrevista por Joaquín Soler Serrano para TVE (1976)*, Op. Cit.

⁴ M. Berveiller, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, Op. Cit., p. 293.

⁵ Walt Whitman, *Leaves of Grass / Feuilles d'herbe (1855)*, Op. Cit., p. 21 (typographie du texte).

⁶ G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Op. Cit., p. 205.

⁷ *Ibid.*, pp. 205-206.

⁸ *Ibid.*, p. 292.

⁹ *Ibid.*, p. 292.

¹⁰ *Ibid.*, p. 292.

¹¹ J. L. Borges, « Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922 », vers 15, in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 12.

Dans son ouvrage, Guillermo de Torre encense son contemporain et beau-frère, Jorge Luis Borges, en raison de son engagement ultraïste. Auteur de nombreux articles, signataire de plusieurs “manifestos” sur l’ultraïsme¹, ce dernier a été l’un des rares à s’employer à définir, avec exactitude, l’idéologie du mouvement ultraïste : « [...] sagaces percepciones de Jorge Luis Borges, el único camarada que, en unión de Eugenio Montes y del autor, ha procurado dotar de una ideología a este movimiento »². En revanche, Guillermo de Torre porte un regard particulièrement sévère sur le choix qu’a fait Jorge Luis Borges d’exclure de son premier recueil de poésie, publié en 1923, ses poèmes ultraïstes³ — dont nous avons cité quelques extraits précédemment —, et il émet une critique vigoureuse et méprisante de *Fervor de Buenos Aires* :

No son estos bellos poemas empero — lamentablemente — los que pueden leerse en el primer volumen impreso por Borges : *Fervor de Buenos Aires* (1923). Pues el poeta, dando por conocidos y prescritos sus poemas más representativos (y queriendo anular las ajenas imitaciones posteriores) del alba ultraïsta [...], los excluye, recogiendo otros inéditos que responden a una más reciente y discutible evolución de su espíritu. Son poemas meditados, forjados sobre un insospechado ambiente porteño o en torno a motivos filosóficos : poemas escuetos y severos, exentos de suntuosidad y de aire deliberadamente opaco.⁴

Il met en évidence que les derniers poèmes de *Fervor de Buenos Aires* sont, toutefois, empreints d’une résonance ultraïste :

Además, para comprobar que Borges no ha roto con la estructura del verso ultraïsta ni con el buen procedimiento metafórico, basta leer los últimos poemas del libro, en los que pueden espigarse *spécimens* de esta calidad :

El poniente implacable en esplendores
quebró a filo de espada las distancias.
Rojas chisporrotean

¹ « [Borges] Firmó el *Manifiesto del Ultra* el 15 de febrero de 1921 en la revista *Baleares*, de Palma de Mallorca — junto con los mallorquines Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova y el ya veterano Gabriel Alomar — ; una *Proclama* en las páginas de la bonaerense *Prisma* y en la madrileña *Ultra*, en colaboración también con Guillermo de Torre, Guillermo Juan y Eduardo González Lanuza (11 de diciembre de 1921 y 1 de enero de 1922, respectivamente) y un tercer manifiesto en solitario, *Anatomía de mi Ultra*, publicado en el número 11 de *Ultra*, el 20 de mayo de 1921, además de otros artículos que conforman un valioso *corpus* teórico » (Notes de l’éditeur José Luis Calvo Carilla, in *Literaturas europeas de vanguardia*, par Guillermo de Torre, *Op. Cit.*, p. 340).

² G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, *Op. Cit.*, p. 46.

³ Outre des remaniements successifs de ses textes poétiques, Borges a procédé à une épuration drastique de ses premiers recueils originels : il a écarté onze poèmes sur les quarante-quatre poèmes que comptait, à l’origine, *Fervor de Buenos Aires* ; pis encore, l’originel *Luna de enfrente* a vu disparaître également onze poèmes sur vingt-huit. Le trouvant artificiel et trop imprégné de couleur locale, Borges a particulièrement dénigré ce recueil de *Luna de enfrente*, ce qui peut expliquer l’ample suppression évoquée : « *Luna de enfrente* fue un libro que se escribió para escribir un libro, que es sin duda el peor motivo para hacerlo... En aquel libro me disfracé de una manera absurda de argentino y fracasé como en *Inquisiciones* cuando me disfracé de español clásico. » (Roberto Alifano, *Borges. Biografía verbal*, Barcelona, Plaza & Janes Editores, 1988, pp. 66-67).

⁴ G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, *Op. Cit.*, p. 49.

las cálidas guitarras de las brucas hogueras.

(“Noche de San Juan”)

En el poniente pobre
la tarde mutilada
rezó un Avemaría de colores.
El Poniente de pie como un Arcángel
tiranizó el sendero.

(“Atardeceres”)¹

A cet égard, dans son essai *Modernité Modernité*, l’observation qu’emprunte Henri Meschonnic à Harold Rosenberg semble des plus appropriée quant à l’ultraïsme :

[...] la définition d’une avant-garde, qui est un *mouvement* « ne convient jamais aux artistes les plus authentiques de ce mouvement », mais plutôt à ceux « de second plan »². [...] on sait bien qu’Éluard, par exemple, n’a cessé d’échapper à l’orthodoxie surréaliste. Baron et Alexandre la réalisent mieux qu’Aragon ou Desnos. Breton mis à part, les autres ont surtout traversé le surréalisme³.

4) Prise de distance de Borges avec le mouvement ultraïste

Dès l’année 1925, dans son premier essai de jeunesse *Inquisiciones*, Borges reconnaît, en effet, que son recueil *Fervor de Buenos Aires* ne constitue pas l’ouvrage le plus représentatif de l’ultraïsme, en raison tout particulièrement de la prégnance de la dimension métaphysique. Au regard des autres compositions ultraïstes et de la sienne, il considère, en toute sincérité semble-t-il, que l’œuvre de Eduardo González Lanuza est la création la plus aboutie :

González Lanuza ha hecho el libro ejemplar del ultraísmo y ha diseñado un meandro de nuestro unánime sentir. Su libro, pobre de intento personal, es arquetípico de una generación. Son inmerecedores de ese nombre los demás himnarios recientes. Estorba en *Hélices* de Guillermo de Torre la travesura de su léxico huraño, en *Andamios interiores* de Maples Arce la burlería, en *Barco ebrio* de Reyes la prepotencia del motivo del mar, en la compleja limpidez de *Imagen* de Diego la devoción exacerbada a Huidobro, en *Hindergarten* de Bernárdez la brevedad pueril de emoción, en la bravía y noble *Agua del tiempo* la primacía de sujetos gauchescos y en mi *Fervor de Buenos Aires* la duradera inquietación metafísica. González ha logrado el libro nuestro, el de nuestra hazaña en el

¹ *Ibid.*, p. 50 (en italique dans le texte).

² H. Rosenberg, *La Tradition du nouveau*, Paris, éd. de Minuit, 1962, p. 23, cité par H. Meschonnic dans *Modernité Modernité*, *Op. Cit.*, p. 83 (en italique dans le texte).

³ H. Meschonnic, « L’avant-garde et l’après », in *Modernité Modernité*, *Op. Cit.*, pp. 83-84.

tiempo y el de nuestra derrota en lo absoluto. Derrota, pues las más de las veces no hay una intuición entrañable vivificando sus metáforas ; hazaña, pues el reemplazo de las palabras lujosas del rubenismo por las de la distancia y el anhelo es, hoy por hoy, una hermosura.¹

Cette prise de conscience d'un résultat mitigé, d'une réussite seulement partielle, marque inéluctablement une prise de distance de Borges avec le mouvement ultraïste, et ce très vite après son extinction. D'ailleurs, transparaît à la même période cette distanciation dans le versant poétique ; dès son second recueil, *Luna de enfrente* (1925), la voix borgésienne semble plus en quête de la vérité que de la beauté, comme le fait remarquer Guillermo Sucre :

A partir de *Luna de enfrente*, las estrofas varían sensiblemente. Aparece entonces la tendencia hacia el versículo, en cuyo laconismo encontramos quizá al mejor Borges de esta época. Un Borges atraído más por la verdad que por la belleza misma, y que, ya sin vestigio alguno de ultraísmo, escribe :

Yo solicito de mi verso que no me contradiga, y
es mucho.
Que no sea persistencia de hermosura, pero sí
de certeza espiritual.
Yo solicito de mi verso que los caminos y la
soledad lo atestigüen.²

Quarante ans après, Borges évoque à un journaliste anglais ce sentiment d'échec de l'ultraïsme comme une révélation soudaine qu'il aurait eue, en quelque sorte la sortie brutale d'un rêve :

Bientôt je fus étiqueté chef de file des ultraïstes /.../ Nous lançâmes cela avec les fariboles habituelles (*with the usual tommyrot*), vous savez, sur la nécessité de supprimer la rime, de libérer la poésie de tout élément narratif, et ainsi de suite. Résultat : nous nous rapprochions chaque jour davantage de la stérilité, ne produisant plus que de petits poèmes secs et minces (*thin, dry little poems*) et nous perdions chaque jour un peu plus le sens du métier. *Tout à coup je me suis réveillé* et j'ai ressenti une espèce de choc en prenant conscience que je n'aimais pas du tout ce que nous produisions, et ce fut la fin de l'histoire, — au moins en ce qui me concernait.³

Non sans un brin d'humour, il minimise ce mouvement en le qualifiant de « plaisanterie », tout en reconnaissant néanmoins l'impulsion initiale qu'il donna à beaucoup d'écrivains : « El ultraísmo fue una broma de Rafael Cansinos-Asséns. [...] El ultraísmo desde luego no ha dejado nada. Pero fue un estímulo, fue un punto de partida para muchos autores. »⁴.

¹ J. L. Borges, « E. González Lanuza », in *Inquisiciones*, *Op. Cit.*, pp. 107-108.

² G. Sucre, *Borges el poeta*, *Op. Cit.*, p. 43.

³ J. L. Borges, entretien avec Alex Neish, in *The Guardian*, Londres, 9 août 1962, cite par Michel Berveiller dans *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, p. 85. (En italique dans le texte ; c'est nous qui surlignons.)

⁴ *Borges en "Encuentros con las artes y las letras"*, entrevista con Paloma Chamorro, RTVE.es, 12 de enero de 1976, 46'12.

Dans son essai de jeunesse *El idioma de los argentinos* (1928), Borges laisse entrevoir des remords et son scepticisme quant au fait que la métaphore serait « el hecho poético, por excelencia »¹, idée ultraïste-phare dont il fut pourtant l'un des plus fervents défenseurs :

La más lisonjeada equivocación de nuestra poesía es la de suponer que la invención de ocurrencias y de metáforas es tarea fundamental del poeta y que por ellas debe medirse su valimiento. Desde luego confieso mi culpabilidad en la difusión de ese error. No quiero dragonear de hijo pródigo ; si lo menciono, es para advertir que la metáfora es asunto acostumbrado de mi pensar. Ayer he manejado los argumentos que la privilegian, he sido encantado por ellos ; hoy quiero manifestar su inseguridad, su alma de *tal vez y quién sabe*.²

Dans la suite de cet essai, il poursuit sa remise en question de la primauté de la métaphore, en la considérant, ni plus ni moins, comme simplement l'une des multiples possibilités des figures rhétoriques d'emphase : « La metáfora es una de tantas habilidades retóricas para conseguir énfasis. No sé por qué razón ha de ser puesta sobre las otras. »³.

Cette prise de distance avec la conception-phare de l'ultraïsme, peu de temps après sa déliquescence, fut le signe annonciateur d'une critique acerbe de cette expérience de jeunesse : « Ce que j'ai écrit, quand j'étais jeune, ne vaut rien. Evidemment il y a le cas de Rimbaud. Mais il est rare de commencer par être Rimbaud »⁴, souligne Borges. Plus tard, il porta, en effet, un regard impitoyable, aux yeux de certains, sur l'ultraïsme et n'hésita pas à le renier complètement et à s'en sentir honteux⁵ :

Creo que lo mejor sería ignorar totalmente el ultraísmo. Se quería imitar a Reverdy, se quería imitar a Apollinaire, al chileno Huidobro. Una teoría que hoy encuentro completamente falsa, quería reducir la poesía a la metáfora y creía en la posibilidad de hacer nuevas metáforas. Y bien, yo creí, yo intenté creer en ese credo literario. ¡ Ahora lo encuentro falso de toda falsedad ! No veo ninguna razón para suponer que la metáfora sea el único artificio literario posible, cuando lo cierto es que hay otros.⁶

A ce sujet, il fait remarquer à son amie, María Esther Vázquez, que « En bonne logique, il suffit d'un seul bon vers sans métaphore — et il est facile d'en trouver —, en dehors des métaphores inévitables qui forment le langage, pour prouver que cette théorie

¹ J. L. Borges, « Otra vez la metáfora », in *El idioma de los argentinos*, *Op. Cit.*, pp. 50-51.

² *Ibid.*, p. 50 (en italique dans le texte).

³ *Ibid.*, p. 54.

⁴ J. L. Borges, « La deuxième vie de J.-L. Borges », entretien avec Jean Montalbetti, in *Magazine littéraire*, n°148, *Op. Cit.*, p. 22.

⁵ Borges avoue à Georges Charbonnier : « J'ai un peu honte d'avoir signé des manifestes » (G. Charbonnier, « Ultraïsme », Chap. II, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, p. 28).

⁶ J. L. Borges, « Introducción », in *Narraciones*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2002, p. 41.

est fausse. ». Et d'ajouter : « De plus, nous avons l'exemple de la poésie populaire de tous les pays, laquelle ne contient pratiquement pas de métaphores. »¹.

Borges prit conscience de la vacuité, du caractère superfétatoire, d'inventer de nouvelles métaphores : « [...] es quizá un error suponer que puedan inventarse metáforas. Las verdaderas, las que formulan íntimas conexiones entre una imagen y otra, han existido siempre ; las que aún podemos inventar son las falsas, las que no vale la pena inventar. »². Aussi pense-t-il : « A présent, je crois que les métaphores bonnes sont les métaphores essentielles, c'est-à-dire si vous comparez le temps avec un fleuve, si vous comparez les étoiles avec des yeux, si vous comparez la vie et un rêve, la mort et l'acte de dormir, c'est-à-dire les lieux communs. »³. Dès lors, il affectionna les métaphores anciennes et universelles, présentes dans les littératures du monde entier depuis la nuit des temps et enracinées dans la mémoire ancestrale. Selon lui, ces métaphores constituent un groupe restreint mais que l'on peut faire varier à l'infini : ce sont des « métaphores éternelles et inépuisables »⁴ tandis que « [...] les autres métaphores sont arbitraires. »⁵, soutient-il.

Borges reconnu, en outre, comme une erreur la négation ultraïste de la musicalité du vers et de la rime ; il considéra cette musicalité, essentielle, de par son adéquation avec l'émotion à transmettre :

On niait la rime. On voulait nier la musique du vers. On ne voulait trouver que des métaphores nouvelles. [...] Quant à nier la musique du vers, je trouve que cela est une erreur évidente. Je crois que ce qu'il y a d'essentiel dans un vers, c'est la musique, c'est-à-dire une correspondance entre l'émotion et le son du vers. Je dirais de même de la prose. Quant à la rime : je ne sais pas quelles raisons il y aurait de renoncer à un moyen aussi agréable de plaire que la rime.⁶

Par ailleurs, il porta un regard rétrospectif sur son point de vue de jeunesse quant au poète, Walt Whitman, qu'il a découvert lors de ses études d'adolescent à Genève, et que, par la suite, il porta aux nues jusqu'à le considérer longtemps comme le meilleur des poètes :

Quand j'ai lu Walt Whitman, je ne me considérais pas comme poète. Je l'ai lu avec des yeux de lecteur, et j'ai eu véritablement un choc. J'ai pensé que Walt Whitman était sans doute le seul poète, et que tous les autres, depuis Homère, n'avaient été que ses précurseurs. Tel était mon sentiment à l'époque. Comme lorsque j'ai découvert Hugo, John Donne, ou même Sénèque, qui était aussi un poète, ou Shakespeare, ou Quevedo.

¹ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, Op. Cit., p. 45.

² J. L. Borges, « Nathaniel Hawthorne », in *Otras inquisiciones*, Op. Cit., p. 80.

³ *Jorge Luis Borges*, DVD 1, 3^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, Op. Cit.

⁴ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, Op. Cit., p. 123.

⁵ *Ibid.*, p. 123.

⁶ G. Charbonnier, « Ultraïsme » (Chap. II), *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Op. Cit., pp. 27-29.

Je suppose que la première fois qu'un jeune homme découvre un poète, il ne voit pas en lui un poète mais la poésie, la poésie en tant qu'art enfin abouti après des siècles de tâtonnements. Telle est l'impression que m'a donnée Whitman. Je trouvais terriblement maladroits tous les autres. Je me rends compte aujourd'hui, bien sûr, que j'avais tort, tous les poètes ont raison à leur manière, et je ne crois pas qu'il soit juste de porter au pinacle un poète plutôt qu'un autre.¹

Contrairement à James Joyce² qui « a cherché le style le plus indéchiffrable, le plus complexe du monde »³, tout particulièrement dans *Ulysse* et *Finnegans Wake*⁴, Borges fut, par la suite, animé du désir d'exprimer la complexité du monde avec les expressions langagières les plus simples possibles, les plus communes : « S'il exprime volontiers le mystère du monde et du destin, il ne l'aggrave pas de mystères surajoutés. Des "énigmes" ? Il reflète celles qu'il constate en l'homme, autour de l'homme ; il n'en ourdit pas d'arbitraires par un abus des mots ou par une perversion de leur fonction signifiante. »⁵. Il alla même jusqu'à répudier et à vouloir interdire la publication de ses trois premiers recueils d'essais de jeunesse, *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) et *El idioma de los argentinos* (1928)⁶, empreints à ses yeux de « barroquismo »⁷, patent dans la complexité de tournures maniérées voire alambiquées et d'un lexique trop recherché. Jaime Alazraki fait, à ce sujet, un commentaire des plus éclairant :

Borges ha absorbido del barroco no solamente su regusto por la metáfora, sino todos aquellos procedimientos que definen el estilo manierista que, según Curtius, buscaba « sorprender, causar asombro, deslumbrar ». Para conseguir esos propósitos, el escritor barroco recurre al hipérbaton, la perífrasis, la paraquesis o paronomasia y la metáfora manierista. En el uso de la sintaxis, « busca decir las cosas antinaturalmente » y entre sus juegos más frecuentes figuran el paralelismo y « el esquema de recapitulación ». En cuanto al vocabulario, hay un esfuerzo por retornar a la acepción etimológica

¹ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, pp. 109 et 111.

² James Joyce (1882, Dublin - 1941, Zurich) : romancier et poète irlandais expatrié, considéré comme l'un des écrivains les plus influents du XX^e siècle. Ses œuvres majeures sont un recueil de nouvelles, intitulé *Les Gens de Dublin* (1914), et des romans tels que *Dedalus* (1916), *Ulysse* (1922), et *Finnegans Wake* (1939).

³ J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, *Op. Cit.*, p. 52.

⁴ « Tenemos esas dos vastas y por qué no decirlo ilegibles novelas que son *Ulises* y *Finnegans Wake*. » (J. L. Borges, « La ceguera », in *Siete noches*, *Op. Cit.*, p. 154).

⁵ M. Berveiller, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, p. 337.

⁶ Borges a, d'ailleurs, confié à Jean Pierre Bernés à ce sujet : « J'ai publié à Buenos Aires mes œuvres complètes pour omettre ces textes. C'était le véritable but de cette publication. Ces livres me déshonoraient. » (J. P. Bernés, *J. L. Borges : La vie commence...*, *Op. Cit.*, p. 188).

⁷ Le terme « barroquismo », tel que l'emploie Borges, se rapporte au style baroque. Dans la préface de l'un de ses ouvrages fictionnels de l'époque de maturité, *El informe de Brodie*, Borges met en exergue son désamour pour le style baroque :

He renunciado a las sorpresas de un estilo barroco ; también a las que quiere deparar un final imprevisto. He preferido, en suma, la preparación de una expectativa o la de un asombro. Durante muchos años creí que me sería dado alcanzar una buena página mediante variaciones y novedades ; ahora, cumplidos los setenta, creo haber encontrado mi voz. » (« Prólogo » de J. L. Borges, Buenos Aires, 19 de abril de 1970, in *El informe de Brodie*, *Op. Cit.*, pp. 9-10).

(latinismos, cultismos), por rescatar voces populares (germanía) y por acuñar otras nuevas (neologismos). Todo o casi todos estos rasgos distintivos de la prosa manierista aparecen en la prosa del primer Borges. La prosa del ensayo que comenta la obra de Villarreal es un espejo de la prosa de Villarreal. Los excesos y alardes del uno son los excesos y alardes del otro : metáforas respingadamente manieristas, neologismos mostrencos, regusto por el latinismo, el paralelismo en la sintaxis, goce jacarista por el vocablo popular y lunfardesco.¹

Le baroque représente, pour Borges, « le péché de vanité » : « Je constate que chez eux [Quevedo et Lugones] on note toujours l'effort [...] le péché de vanité ; car le baroque est condamnable pour des raisons éthiques, je crois, le baroque est condamnable parce qu'il correspond à la vanité »². C'est pourquoi d'un style de jeunesse plutôt « baroque »³ dans le sens où il visait à rechercher l'éloquence, l'effet de surprise et à mettre en relief toute son érudition, Borges adopta ensuite un style plus dépouillé, épuré, en quête de simplicité et de vérité, et ce, autant dans sa production d'essais à venir que dans ses futures créations fictionnelles et poétiques : « Quand j'ai commencé à écrire, mon style était très baroque. Je faisais tout pour être sir Thomas Browne, ou Góngora, ou Lugones, ou quelqu'un d'autre. Je tendais tout le temps à tromper le lecteur, j'employais constamment des archaïsmes, des néologismes, ou des termes nouveaux. Maintenant, j'essaye d'employer des termes très simples ; d'éviter ce que les Anglais appellent des *harsh words* ou *dictionary words*. Je fais un réel effort. »⁴. Roger Caillois énonce, à ce sujet, une pensée éminemment éclairante :

Un grand poète n'imité personne ou plutôt finit par n'imiter personne. Lui aussi se sert au début du langage qu'il admire et grâce auquel un poète, en lui révélant la poésie, a formé sa sensibilité. Malraux dit quelque part qu'on ne devient pas peintre en regardant la nature, mais en regardant les tableaux des autres peintres. De même, c'est en lisant les vers des autres poètes qu'on devient poète. Il en reste assez longtemps quelque chose. Les premiers vers de Vigny ressemblent à ceux de Delille, les premiers vers de Hugo à ceux de Chénier, les premiers de Baudelaire à ceux de Hugo, les premiers de Rimbaud à ceux de Hugo, de Baudelaire et de Leconte de Lisle, etc. Petit à petit, cependant, le poète

¹ J. Alazraki, « Borges o la ambivalencia como sistema », in *Textos universitarios. España en Borges*, Op. Cit., pp. 13-14.

² J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, Op. Cit., p. 73.

³ J. L. Borges / J. E. Irby, « Entretiens avec James E. Irby », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Op. Cit., p. 397 (en italique dans le texte) :

— Auparavant j'écrivais d'une manière baroque, très artificieuse. Il m'arrivait ce qui arrive à beaucoup de jeunes écrivains, je crois. Par timidité, je pensais que si je m'exprimais simplement les gens croiraient que je ne savais pas écrire. J'éprouvais le besoin de démontrer que je connaissais beaucoup de mots étranges et que je pouvais les combiner d'une façon surprenante. Je croyais que la littérature n'était que technique et rien de plus, mais je ne suis plus d'accord avec cela. Les meilleurs écrivains n'ont pas d'artifices ; en tout cas, leurs artifices restent secrets. Quevedo, un écrivain tout d'artifice, n'a jamais pu sortir de son pays. Par contre, Cervantes est connu et admiré dans le monde entier, même dans de mauvaises traductions.

⁴ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, Op. Cit., p. 20.

s'affranchit de ces influences et accède à un style personnel par lequel il influence les autres à son tour.

Un grand poète ne cède pas à la mode, mais il ne l'impose pas non plus, c'est-à-dire qu'il ne fait pas de disciples. En un sens, son effort est sans avenir. Après lui, on ne peut plus que monnayer ses découvertes, les exagérer ou les dénaturer. [...]¹

A propos de la dénaturation d'une œuvre, l'ouvrage intitulé *El hacedor (de Borges)*, 'Remake' de Fernández Mallo², déclencha l'indignation de María Kodama, veuve de Borges et héritière des droits d'auteur, ainsi qu'une vive polémique à ce sujet. La divergence des points de vue de María Kodama et de Fernández Mallo est patente : « Para Fernández Mallo el homenaje es evidente. Para María Kodama, viuda del autor bonaerense, no lo es en absoluto, de ahí que el verano pasado sus abogados se pusieran en contacto con la editorial, que decidió retirar la obra de las librerías. »³. Comme le rapporte Javier Rodríguez Marcos : « Según el profesor Julio Ortega, se trata de una polémica "triste" porque "nunca Borges ha estado tan presente en la nueva literatura española", un "malentendido" que, dice, podría haberse evitado haciendo explícito — "tal vez con una comillas" — que la obra es una glosa y no una copia. »⁴. En réponse à cette polémique, les éditeurs de Fernández Mallo ont tenu à indiquer :

En todo el proceso de edición de *El hacedor (de Borges)*, 'Remake', de Agustín Fernández Mallo, jamás sospechamos que el libro pudiera ser leído de una manera negativa contra la persona o la obra de Jorge Luis Borges.

Valga enfatizar que en este caso se discuten dos problemas distintos. Por un lado está el alegato jurídico, ante el cual nos mostramos respetuosos y dispuestos a ofrecer pruebas incontrovertibles de buena voluntad. Atendiendo los reclamos de María Kodama, hemos decidido retirar voluntariamente el libro del comercio.

Por otro lado está la discusión estética, en la cual nuestro punto de vista es diferente. Una de las muchas innovaciones que Borges trajo a la literatura fue la de usar procedimientos paródicos sobre sus propias influencias, sobre los autores que admiraba y se sentía influido. Si Borges no hubiera existido, Agustín Fernández Mallo jamás hubiera podido escribir un libro como su *Remake*.

Justamente por ello, pensamos que el suyo es un gran homenaje a la persona que inventó para la literatura española este tipo de procedimientos de apropiación y juego. Borges ideó una forma de hacer literatura de la que Fernández Mallo es un heredero fiel y agudo. Como sus editores, lamentamos que este libro no se hubiera entendido en esa clave.⁵

La censure de cet ouvrage a soulevé, et ravive, de multiples interrogations en même temps que des éclairages :

¹ R. Caillois, *Approches de la poésie*, Paris, Gallimard, 1978, p. 120.

² Agustín Fernández Mallo est un écrivain galicien, né sept ans après la publication originale de *El hacedor* (1960) ; il déclare : « Él [Borges] usó las mismas técnicas que yo » (J. Rodríguez Marcos, « Los peligros de 'rehacer' la obra literaria de Borges », in *El País*, Madrid, 1 de octubre de 2011).

³ J. Rodríguez Marcos, « Los peligros de 'rehacer' la obra literaria de Borges », in *El País*, *Op. Cit.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

[...] « ¿ dónde acaba en estos casos el homenaje y empieza la apropiación indebida ? [...] ¿ hasta qué punto se pueden retomar los personajes o las historias de otros para crear las propias ? [...] »

La reproducción de historias o personajes de otros es una vía clásica de la literatura universal. [...]

En el fondo del problema hay un conflicto que va más allá de Fernández Mallo y los propietarios de los derechos de Borges : ¿ hasta dónde tiene que llegar el poder de los dueños de un legado literario ? Por un parte, en España, como en casi toda Europa, los descendientes de un escritor pierden los derechos de sus obras pasados 70 años de su muerte, cosa que no le ocurre a los de un banquero o una duquesa, por ejemplo, cuyos bienes nunca van a pasar al dominio público aunque se trate de un cuadro de Goya, de Velázquez o de El Greco, o de un palacio neoclásico. Y eso, sin duda, es un agravio comparativo.

En la otra orilla del asunto, mientras los propietarios de los derechos de un escritor poseen el control de su obra, pueden ejercer la censura sin límites y, entre otras cosas, evitar que se publiquen ediciones críticas de sus libros, que se haga pública su correspondencia o que se representen sus obras en un teatro si el montaje no es de su gusto [...].

Sin duda, María Kodama, quien por otra parte defiende y propaga desde hace tanto tiempo y con una perseverancia tan admirable la obra de su marido, tendrá sus razones y sus argumentos para actuar del modo en que lo han hecho sus abogados, pero seguro que le habrá inquietado hacer que se ponga la palabra prohibido en la portada premonitoriamente negra del libro de Agustín Fernández Mallo. A Borges no le hubiera gustado tener ese lápiz rojo entre los dedos.¹

En poésie, l'évolution stylistique de l'écriture borgésienne témoigne de son passage au néoclassicisme, à un classicisme qui revêt la particularité "géniale" d'être subtilement teinté de modernité, ce que nous allons observer prochainement.

B- Borges : un poète de génie²

D'après Evar Méndez, l'un des fondateurs et des directeurs de la revue *Martín Fierro*, l'ultraïsme signifiait, en réalité, chez beaucoup de poètes une aspiration au classicisme, à la redécouverte des Classiques (« reencontrar el camino de la primitiva fuente »³) : « Según Evar Méndez, hastiados del preciosismo, el adorno y lo postizo, los poetas nuevos buscan la expresión directa y espontánea : el culto por el verso libre es una

¹ B. Prado, « Cómo tachar un libro con la mano de Borges », in *El País*, Madrid, 8 de octubre de 2011.

² Nous employons le terme de "génie" dans le sens où l'entend Schopenhauer : « la suprême éminence intellectuelle, [...] celle qu'on appelle communément le génie ; elle seule prend pour thème, entièrement et absolument, l'existence et l'essence des choses ; après quoi elle tend, selon sa direction individuelle, à exprimer ses profondes conceptions par l'art, la poésie ou la philosophie. » (A. Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, Op. Cit., p. 25).

A ce sujet, Mario Vargas Llosa a fait, très justement, remarquer : « Au fond, il [Borges] sait fort bien qu'il est **un génie**, quoique, pour un sceptique comme lui, ces choses n'aient guère d'importance. » (M. Vargas Llosa, *Un demi-siècle avec Borges*, Op. Cit., p. 41 ; c'est nous qui surlignons.).

³ E. Méndez, « Doce poetas nuevos », in *Síntesis*, n° 4, diciembre de 1927, p. 15, cité par María Luisa Bastos dans *Borges ante la crítica argentina 1923-1960*, Op. Cit., p. 71.

reacción contra el acartonamiento y la sonoridad hueca de los versos de rima fácil. Estos escritores, afirma, aspiran a ser clásicos porque serlo significa ser de su época, no copiar las recetas de los clásicos difundidas por los manuales de retórica. En suma los jóvenes quieren restituir a la poesía cualidades que ha perdido »¹. Juan Carlos Ghiano constate que « El barroquismo del primer Borges se ha ido transformando en equilibrio que se puede definir como clásico »². Comme le souligne Alan Pauls, « Para Borges, que todavía no tiene 30 años, ser un clásico es poder ser todo para todos, ser “capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones” »³.

L'évolution de Borges vers le néoclassicisme ne signe pas l'anéantissement de son esprit moderne. Bien au contraire, elle sous-tend à notre avis une continuité de son esprit de modernité en même temps qu'un changement de conception de ce que représente à ses yeux la modernité : de la modernité considérée comme innovation et rupture avec la tradition moderniste, durant la période ultraïste des années 1920, Borges s'est acheminé, dans la deuxième phase de sa production poétique, à partir de *El hacedor* (1960), vers une modernité autre, perçue sous un aspect de rénovation, une modernité qui cherche à faire renaître l'esprit des Classiques, à renouveler, à donner une vigueur nouvelle à la tradition classique des Anciens. Meschonnic souligne que « [...] la modernité n'est pas le nouveau, n'est pas la rupture. Mais *l'abolition de l'opposition entre l'ancien et le nouveau* »⁴. Et n'est-ce pas précisément ce que réalise, avec génie, la poésie de Borges ? Une sorte de “modernité archaïque”, comme le souligne ainsi Marcel Le Goff : « Sa modernité, résolue, ne consiste point à refléter les images éphémères du monde contemporain — très rarement présent référentiellement — mais à revitaliser les vieux mythes de l'humanité à travers une écriture rénovée. Et cela fait de lui une espèce de moderne archaïque, si cet oxymore pouvait ramasser en une impossible forme l'éternité du texte et l'instant de l'écriture. »⁵. Autrement dit, Borges demeura moderne tout en évoluant. Il garda en lui toujours le Même goût de la modernité mais, au fil du temps et de la maturité, sa modernité s'est renouvelée sous une forme Autre, sous une forme symbiotique entre l'ancien et le nouveau.

¹ M. L. Bastos, *Borges ante la crítica argentina 1923-1960*, Op. Cit., p. 71.

² J. C. Ghiano, « *Otras inquisiciones*, por J. L. Borges », cité par María Luisa Bastos dans *Borges ante la crítica argentina 1923-1960*, Op. Cit., p. 195.

³ A. Pauls, *El factor Borges*, Op. Cit., p. 20.

⁴ H. Meschonnic, « Le mythe de la rupture », in *Modernité Modernité*, Op. Cit., p. 76 (en italique dans le texte).

⁵ M. Le Goff, *Jorge Luis Borges. L'univers, la lettre et le secret*, Op. Cit., p. 348.

Par ailleurs, comme l'observe très justement Jean Cassou :

Génie systématique, le génie de Borges ne s'enferme point dans un seul système. Mais avec une verve diaboliquement infatigable, il systématise en tous sens et à perpétuité, en sorte qu'il n'oppose pas à notre système un contre-système, ce qui, encore, nous serait concevable, mais une étourdissante possibilité de systèmes qui ne peuvent que nous paraître absurdes. Sans cesse, impitoyablement, il dérange le moindre aspect de ce qui, pour nous, est l'ordre des choses, bouscule notre relation au temps et à l'espace, notre relation à la vie et à la mort. Il déconcerte les habitudes que nous avons prises, de penser, de sentir, de mourir, nos comportements en ces matières.¹

Dès la première ligne de son ouvrage *Modernité Modernité*, Henri Meschonnic soutient que la modernité est en perpétuel recommencement, renouvellement, renouveau : « La modernité est un combat. Sans cesse recommençant. Parce qu'elle est un état naissant, indéfiniment naissant, du sujet, de son histoire, de son sens. »². Ceci justifie, d'ailleurs, la redondance délibérée du titre de son ouvrage : « Il n'y a pas deux modernités pareilles. Quand je répète : modernité modernité, on n'a pas fini le deuxième mot qu'elle a déjà changé. »³. Ainsi n'y a-t-il pas une, mais des modernités, comme le corrobore d'emblée le titre de l'un de ses chapitres « Les modernités » où il prend soin de préciser que « Le pluriel est de rigueur »⁴. La modernité est, pour Meschonnic, « Indivisible, et irréductible à l'unité. Elle est son propre mythe : celui de la rupture. Et sa déformation perverse : le nouveau »⁵. En réalité, elle s'inscrit sous le signe de « l'éternel retour »⁶ : « Le nouveau est un renouveau. [...] L'art et la littérature se répètent toujours en farce, comme l'histoire. »⁷ ; « [...] *nouveau* ne signifie pas exactement *nouveau*, mais *renouveau* »⁸, idée qui correspond tout à fait à la pensée borgésienne.

¹ J. Cassou, « L'exercice problématique de la littérature », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne, Op. Cit.*, p. 107.

² H. Meschonnic, « La modernité est un combat », in *Modernité Modernité, Op. Cit.*, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ H. Meschonnic, « Les modernités », in *Modernité Modernité, Op. Cit.*, p. 59.

⁵ H. Meschonnic, « Modernité de la modernité », in *Modernité Modernité, Op. Cit.*, p. 20.

⁶ H. Meschonnic, « Le mythe de la rupture », in *Modernité Modernité, Op. Cit.*, p. 78.

⁷ H. meschonnic, « Le mythe du nouveau », in *Modernité Modernité, Op. Cit.*, p. 79.

⁸ H. Meschonnic, « Post-avant et post-arrière », in *Modernité Modernité, Op. Cit.*, p. 223 (en italique dans le texte).

1) L'aspiration à un style simple

a) L'acheminement vers un style épuré

En faisant allusion aux exploits d'Ulysse (« harto de prodigios »), la voix du poème « Arte poética » met en relief sa distanciation des prouesses stylistiques et laisse entendre que le plaisir et la beauté éternelle résident dans la simplicité et l'humilité¹ :

v. 21	Cuentan que Ulises, harto de prodigios,	On dit qu'Ulysse, assouvi de prodiges,
v. 22	lloró de amor al divisar su Itaca	Pleura d'amour en voyant son Ithaque
v. 23	verde y humilde. El arte es esa Itaca	Verte et modeste ; et l'art est cette Ithaque
v. 24	de verde eternidad, no de prodigios. ²	De verte éternité, non de prodiges.

Ce passage est hautement révélateur de la prise de conscience de Borges : la simplicité rhétorique serait le signe de l'excellence, une marque de grandeur et de beauté. Carlos Meneses souligne, à ce sujet, que « La genialidad del Borges escritor, posiblemente, reside en la sencillez con que muestra su complicado pensamiento. La aparente facilidad con que examina lo hondo del alma humana. »³.

A cet égard, il est à noter la réflexion de Schopenhauer, lequel défend l'idée que l'esprit intelligent s'exprime naturellement avec des mots simples, tandis que celui qui ne l'est point a tendance à recourir à une terminologie pompeuse :

[...] toute belle et vraiment riche intelligence s'exprimera toujours de la manière la plus naturelle, la plus directe et la plus simple, et elle s'efforcera, si cela est possible, d'exprimer ses pensées aux autres et par là même de s'adoucir la solitude que l'on doit ressentir dans un monde comme celui-ci ; au contraire, l'esprit pauvre, confus et mal fait va se revêtir de l'expression la plus cherchée, de la rhétorique la plus obscure ; il essaiera ainsi d'envelopper dans une phraséologie lourde et pompeuse la petitesse, la niaiserie, l'insignifiance, la banalité de ses idées [...].⁴

Borges éprouve, par ailleurs, un attrait particulier pour la hideur de Buenos Aires qui en constituerait le charme⁵. Les deux ultimes vers du poème « Buenos Aires » révèlent ce sentiment :

¹ A ce propos, Guillermo Sucre ne manque pas de faire remarquer cette quête borgésienne d'un style plus épuré, au fil de ses recueils : « La poesía borgiana no es más que la tentativa de un sucesivo y total despojamiento. Vimos ya cómo "Arte poética" es uno de los poemas que más fielmente la cumple, pero de igual modo casi todos los poemas de la madurez. La sencillez del lenguaje, la reiterada presencia de los elementos, la recurrencia de metáforas ya enunciadas, son algunos de sus más claros indicios. » (in *Borges, el poeta*, *Op. Cit.*, p. 79).

² J. L. Borges, « Arte poética », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 44.

³ C. Meneses Cárdenas, *El primer Borges*, *Op. Cit.*, p. 10.

⁴ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 295.

⁵ César Magrini partage un tel sentiment : « [...] l'histoire de Buenos Aires est celle de l'amour qu'on lui a donné. Pour beaucoup de gens, elle est laide, inhabitable, et je crois, en partie, qu'ils ont raison ; mais

v. 13 No nos une el amor sino el espanto ; Ce n'est point l'amour qui nous unit, c'est l'effroi.
v. 14 será por eso que la quiero tanto¹. C'est pour cela sans doute que je l'aime tant.

Dans le poème « La carnicería », dès les premiers vers, la voix borgésienne met en lumière l'aspect hideux et bruyant de la boucherie qui rend la rue répugnante :

v. 1 Más vil que un lupanar, Plus vile qu'un lupanar
v. 2 la carnicería infama la calle². la boucherie signe la rue comme un affront.

Comme en témoigne Silvina Ocampo, « Borges aime sa ville natale : il en aime la laideur presque plus que la beauté »³ :

Borges aime les ponts. [...]

Pendant des années nous nous sommes promenés par un des endroits les plus sales et lugubres de Buenos Aires : le pont Alsina. Nous marchions par les rues pleines de boue et de pierres. Nous y avons amené des amis écrivains qui venaient d'Europe ou d'Amérique du Nord ou même des Argentins que nous aimions aussi. Il n'y avait rien au monde comme ce pont. Parfois sur le chemin en dépassant le pont, dans une espèce de rêve, nous rencontrions des chevaux, des vaches perdus comme dans la plus lointaine campagne.

— Voici le pont Alsina, disait Borges quand nous étions près des débris des ordures et de la puanteur de l'eau.

Alors Borges se réjouissait pensant que notre hôte se réjouirait aussi⁴.

Dans la poésie borgésienne de maturité, à partir des années 60, et plus précisément à partir du recueil *El hacedor*, l'on peut constater, au niveau de l'organisation structurelle et métrique, une prédominance des mètres classiques (vers réguliers tels que l'octosyllabe, l'hendécasyllabe, l'alexandrin espagnol de quatorze vers, etc.), accompagnés d'un retour fréquent à la rime. Le recours aux vers libres se fait plus rare⁵. Lorsque sa cécité devint totale, il fut plus aisé pour Borges de composer des poèmes en vers réguliers et de facture classique que des vers libres ou des textes en prose ; la métrique et la rime ont joué un rôle mnémotechnique non négligeable⁶ :

j'oserais dire que la beauté, ou le charme de Buenos Aires est justement là, dans la somme ou l'ensemble de ses laideurs, qui ainsi s'harmonisent, se compensent, s'adoucissent mystérieusement. » (César Magrini, « Fondation mythologique de Borges », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne, Op. Cit.*, p. 185).

¹ J. L. Borges, « Buenos Aires », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 86.

² J. L. Borges, « La carnicería », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 10.

³ S. Ocampo, « Images de Borges », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne, Op. Cit.*, p. 30.

⁴ *Ibid.*, pp. 29-30.

⁵ Pour un constat plus précis de l'évolution de l'organisation structurelle et métrico-rythmique de l'anthologie poétique personnelle, l'on peut se reporter au tableau que nous avons élaboré. Cf. Annexe n°3 : « *Antología poética 1923-1977* : organisation formelle et métrico-rythmique des poèmes » (pp. 745-749).

⁶ Dans son essai *Literaturas germánicas medievales* Borges souligne à ce sujet : « En la historia de las literaturas, el arte de la prosa es siempre posterior al de la poesía. Ello quizá se debe a que es más fácil repetir indefinidamente una forma, el hexámetro o el verso octosílabo, que proceder sin norma fija. También — y esto es lo primordial — a las virtudes mnemotécnicas del verso. » (*Op. Cit.*, p. 59).

Le fait est que dans la mesure où je suis aveugle, et souvent seul, il m'est plus facile de composer mentalement **des brouillons** de poèmes que des textes en prose. Par exemple, je suis seul, et soudain il me vient un vers, puis un deuxième. Alors je travaille ces quelques vers. **Je les retiens grâce à la rime.** [...] Et aussi, le grand avantage de la poésie est que, lorsqu'on écrit en prose, on tend à ne considérer qu'une partie de ce que l'on écrit, tandis qu'en composant un poème, on voit l'ensemble. **Le sonnet**, par exemple, peut être globalement saisi. Il se compose de quatorze vers, que le poète peut examiner d'un seul coup d'œil, alors qu'une nouvelle est parfois longue et peut atteindre sept pages.¹

Selon Michel Berveiller, la cécité a contribué, « sur le tard, à l'épuration de l'œuvre et à sa progression dans le sens de l'universalité »². La voix poétique du poème « Elogio de la sombra » laisse entendre que l'écoulement du temps, ayant causé progressivement sa perte de la vue, a joué le rôle de Démocrite, ce qui l'achemine à présent, au seuil de la vieillesse, avec sérénité, vers son « secreto centro » (v. 32), vers la connaissance intime de soi-même tant et vainement recherchée jusqu'alors :

- v. 1 La vejez (tal es el nombre que los otros le dan)
puede ser el tiempo de nuestra dicha.
[...]
Siempre en mi vida fueron demasiadas las cosas ;
- v. 15 Demócrito de Abdera se arrancó los ojos para pensar ;
el tiempo ha sido mi Demócrito.
[...]
Ahora puedo olvidarlas. Llego a mi centro,
a mi álgebra y mi clave,
- v. 45 a mi espejo.
Pronto sabré quién soy.³

Toutefois, Borges, ce “magicien” — comme le définit Alfonso Reyes⁴ ou María Kodama¹ qui met en lumière l'inscription du destin de Borges sous le signe de l'Éternel

¹ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 104. (C'est nous qui surlignons.)

² M. Berveiller, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, p. 121.

³ J. L. Borges, poème « Elogio de la sombra », recueil « Elogio de la sombra » (1969), in *Obra poética, 2 (1960-1972)*, *Op. Cit.*, pp. 274-275.

Traduction en français :

La vieillesse (c'est le nom que les autres lui donnent)
peut être le temps de notre bonheur.
[...]
Tout au long de ma vie les choses furent trop nombreuses ;
Démocrite d'Abdère s'arracha les yeux pour penser ;
le temps a été mon Démocrite.
[...]
Maintenant je peux les oublier. J'arrive à mon centre,
à mon algèbre et à ma clef,
à mon miroir.
Bientôt je saurai qui je suis.

⁴ « Borges est un magicien des idées. Il transforme tous les thèmes qu'il touche et il les porte à un autre registre mental. » (Alfonso Reyes, « L'Argentin Jorge Luis Borges », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, *Op. Cit.*, p. 104).

Retour —, ne se lasse pas de nous surprendre. En effet, dans ces derniers recueils poétiques, tout en faisant perdurer les formes classiques telles que le sonnet, il déploie à nouveau des vers non rimés et des formes libres. L'écriture de poèmes en prose fait même son apparition². Sur le plan lexical, les excès avant-gardistes (la pléthore de cultismes, d'archaïsmes, de néologismes, d'argentinismes) ont laissé place à un lexique usuel, accessible à tout un chacun : « las comunes palabras », « el dialecto de hoy », mentionne la voix du poème « Browning resuelve ser poeta »³.

Quant aux images, la tendance à suggérer le particulier, l'individuel, des formes singulières, s'infléchit vers le goût pour le général, le générique et la réalité de modèles idéaux (« diré a mi vez las cosas eternas »⁴). Aux métaphores ultraïstes qui visaient à produire des effets de surprise, de stupéfaction, d'éloquence ostentatoire⁵, succèdent des métaphores antiques et universelles, enracinées dans la mémoire ancestrale, lesquelles visent à produire des révélations authentiques, nous faire ressentir des vérités et nous acheminer vers elles. Lors d'un entretien, Borges souligne à ce propos : « La poésie ne commence pas avec la métaphore et je soupçonne même que les primitifs ne voyaient pas la différence entre le sens propre et le sens figuré. J'ai écrit quelque part que d'avoir pensé que Thor était le dieu du tonnerre était déjà une idée assez compliquée. Il est probable que Thor a été à la fois fracas et divinité et qu'on ne faisait pas bien la distinction entre les deux choses. »⁶. Dans son essai sur la mythologie nordique, Borges définit Thor comme un « dios plebeyo, especie de Hércules popular y colérico que anda por el mundo en un carro tirado por dos chivos o a pie con una canasta al hombro »⁷. A l'instar de la recherche des alchimistes, est patente une aspiration borgésienne à ramener la poésie à sa source magique, à son origine antique, comme en témoigne ce passage :

¹ Adresse de María Kodama, intitulée « Il était une fois un magicien » (pp. 9-10), in *Jorge Luis Borges. Deux fictions : « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » et « El Sur »*, édition, introduction et traduction de Michel Lafon, Cologny (Genève), Fondation Martin Bodmer, 2010 ; Paris, P.U.F., 2010, p. 10 :

En tant qu'homme, son grand-père, d'un sauvage liberté, rompit les lois de son clan, de sa tribu, et tomba amoureux d'une étrangère, d'une Anglaise, et partit avec elle jusqu'à la frontière avec les Indiens, pour fonder d'autres lois et fonder sa vie. Borges répètera cette histoire et, choisissant sa liberté, rompra les lois du clan, de la tribu, et tombera amoureux d'une « étrangère », d'une Japonaise.

² Pour observer plus en détail ce phénomène, nous vous renvoyons à l'analyse que nous avons menée de l'organisation formelle et métrico-rythmique des poèmes de l'ensemble des recueils poétiques de Borges, à partir des trois volumes de *Obra poética* de Alianza Editorial. Cf. Annexe n°4 : « *Obra poética* : organisation formelle et métrico-rythmique » (pp. 750-769).

³ J. L. Borges, « Browning resuelve ser poeta », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 118.

⁴ *Ibid.*, vers 14, p. 118.

⁵ « la metáfora nueva, cuyo efecto más inmediato es el azoramiento » (J. L. Borges, « Examen de metáforas », in *Inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 76).

⁶ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, pp. 45-46.

⁷ J. L. Borges / M. E. Vázquez, *Literaturas germánicas medievales*, *Op. Cit.*, p. 113.

Como los alquimistas
que buscaron la piedra filosofal
en el azogue fugitivo,
haré que **las comunes palabras**
—naipes marcados del tahúr, moneda de la plebe—
rindan la magia que fue suya
cuando **Thor** era el numen y el estrépito,
el trueno y la plegaria.
En el dialecto de hoy
diré a mi vez **las cosas eternas** ;¹

Comme les alchimistes
qui cherchèrent la pierre philosophale
dans le mercure fugitif
j'amènerai les mots de tous les jours
— cartes biseautées du tricheur, monnaie de la plèbe —
à restituer leur magie originelle,
quand Thor était la divinité et le fracas,
le tonnerre et la prière.
Dans le dialecte d'aujourd'hui
je dirai à mon tour les choses éternelles ;

Jaillit cette même idée de « “vuelta” o viaje al origen », au commencement de l'article suivant, qui fait, d'ailleurs, allusion au bonheur qu'éprouva Ulysse en retrouvant sa terre d'Ithaque, paisible et verdoyante :

Si *LA VIDA es una travesía rumbo a casa*, como dijo Melville, y si en esta vigilia *no cejaremos de explorar hasta llegar a donde arrancamos y conocer el lugar por primera vez*, como escribió luego Eliot, el itinerario de toda literatura, o de buena parte de ella, debe tener su momento álgido en el origen como punto de llegada. En efecto. Desde el *Poema de Gilgamesh*, la *Odisea* y *La divina comedia* hasta *Hojas de hierba*, *La búsqueda del tiempo perdido* y *Cien años de soledad*, pasando por la poética de autores como Saint-John Perse, Fernando Pessoa, César Vallejo, Jorge Guillén o **Jorge Luis Borges**, gran parte de la literatura está imantada de esa dinámica de “vuelta” o viaje al origen. Ulises no es el hombre más feliz cuando triunfa en Troya con la treta del caballo, sino cuando recupera su verde y sosegada Ítaca y junto a su criada Euriclea rememora ciertos momentos de su infancia y juventud. [...] ²

b) La préférence de “l'innocence” à la vigilance

Borges se compte parmi les écrivains qui se plaisent à laisser libre cours à leur imagination, à la spontanéité. C'est pourquoi il reproche à la plupart des écrivains français, comme nous l'avons constaté dans l'analyse du prologue à la *Antología poética 1923-1977*, d'écrire en vue de satisfaire l'attente de telle ou telle école littéraire et de trop contrôler leur écriture, de brider la puissance de leur imagination :

[...] les écrivains français veulent savoir exactement ce qu'ils font ; c'est pourquoi ils devancent les historiens de la littérature : l'écrivain se classifie et écrit en fonction de cette classification. L'Angleterre, par contre, est un pays d'individualités —on y est individualiste ; l'histoire de la littérature n'intéresse pas les Anglais, ils ne veulent pas non plus se définir mais ils semblent s'exprimer... spontanément. En France, bon, un pays... les gens y sont intelligents, lucides, ils s'intéressent beaucoup à l'ordre et, surtout, ils croient à l'histoire de la littérature. A l'importance des écoles. La France est le pays des manifestes littéraires, des cénacles, des polémiques. Ce qui, ailleurs,

¹ J. L. Borges, « Browning resuelve ser poeta », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 118. (C'est nous qui surlignons et soulignons.)

² D. Saldívar, « Vigilia del origen », in *El País*, Madrid, 4 de diciembre de 2010. (C'est nous qui surlignons.)

est relativement rare : je prends l'exemple de l'Angleterre car, comme l'a dit Novalis, « chaque Anglais est **une île** ». L'Anglais est un individu qui se soucie peu de la place qu'il peut occuper dans l'histoire de la littérature. Un livre comme celui de Thibaudet étudie la littérature française et l'étudie bien, par générations, sans jamais être insensé, comme ce serait le cas en d'autres lieux, me semble-t-il. Mais en France, non. Ce qui ne veut pas dire que l'écrivain français manque d'imagination, mais il veut savoir ce qu'il fait, la théorie de son œuvre l'intéresse. Ailleurs, c'est davantage réaliser l'œuvre ou, si l'on préfère l'imaginer.¹

Paradoxalement, il avoua à Mario Vargas Llosa : « [...] j'aime beaucoup surveiller et revoir ce que j'écris »². Cependant, il défend l'idée que « L'écrivain doit écrire dans une certaine **innocence** »³ : « Hay que ser algo **inocente**. La creación tiene que realizarse como soñando »⁴. Autrement dit, il s'agit pour l'écrivain de donner l'illusion de la spontanéité afin que le lecteur ne ressente pas l'effort intellectuel :

No creo que el lector deba sentir que el escritor es diestro. Conviene que el escritor lo sea, pero no que el lector lo sienta. Cuando las cosas están muy bien hechas parecen no sólo fáciles sino inevitables. Si se nota un esfuerzo denota un fracaso por parte del escritor. Tampoco quiero decir que un escritor deba ser espontáneo, porque eso significaría que el escritor acierta inmediatamente con la palabra más justa, lo cual me parece inverosímil. Una vez terminado un trabajo, debe parecer espontáneo, aunque se vea que está lleno de *secretas* astucias y modestas destrezas, pero no de destrezas vanidosas.⁵

A l'époque de sa maturité littéraire, Borges a pris conscience de l'importance d'écrire en essayant d'être tout simplement soi-même, de conserver en quelque sorte son innocence :

Quand j'ai commencé à écrire, je voulais être un classique espagnol humaniste, du dix-septième siècle. Ensuite, j'ai acheté un dictionnaire d'argentinismes et je me suis proposé d'être un écrivain local. Et j'ai accumulé tant de mots locaux que je ne me comprenais plus moi-même sans le secours de mon dictionnaire, que par la suite j'ai prêté pour ne plus céder à la tentation. Et je crois qu'aujourd'hui, j'écris disons... comme un Argentin normal. J'écris normalement en argentin. C'est-à-dire que je n'essaie pas d'être espagnol parce que ce serait me déguiser, pas plus que je n'essaie d'être argentin parce que ce serait me déguiser aussi. Je crois être arrivé à écrire avec une certaine **innocence**.⁶

D'où sa préférence pour Verlaine dont il apprécie l'aspect « innocent » de sa poésie, c'est-à-dire l'apparence de sa spontanéité, sa fraîcheur, sa musicalité, ses jeux avec les

¹ J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, Op. Cit., pp. 143-144. (C'est nous qui surlignons.)

² M. Vargas Llosa, *Un demi-siècle avec Borges*, Op. Cit., p. 18.

³ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, Op. Cit., p. 111. (C'est nous qui surlignons.)

⁴ J. L. Borges, « Entrevista con Madeleine Chapsal », in *L'Express*, Paris, marzo de 1963, cité par Guillermo Sucre, in *Borges el poeta*, Op. Cit., p. 17. (C'est nous qui surlignons.)

⁵ Propos de Borges recueilli par Rita Gibert lors de son entretien avec lui (in *Siete voces*, México, Novaro, 1974, p. 130), cité par Jaime Alazraki dans son article « Borges o la ambivalencia como sistema » (in *Textos universitarios. España en Borges*, Op. Cit., p. 20 ; en italique dans le texte).

⁶ J. L. Borges / J. J. Saer, « Le pathétisme du roman : dialogue entre Juan José Saer et Jorge Luis Borges », traduit par Philippe Bataillon, in *Magazine littéraire*, n°376, Paris, mai 1999, p. 25. (C'est nous qui surlignons.)

mots, l'invisibilité de l'effort intellectuel¹ : « [...] Verlaine, **inocente** como los pájaros »². Parce qu'il incarne « l'idée de la littérature... comme une profession de foi, comme une pratique, bon, qui s'exerce avec rigueur et abnégation »³, Flaubert est le romancier français favori de Borges qui a, d'ailleurs, accordé un intérêt profond à son roman inachevé *Bouvard et Pécuchet*⁴. Toutefois, Borges s'accorde avec Proust⁵ pour penser que Flaubert « surveillait trop son œuvre »⁶ :

J. L. B. : [...] Il n'était pas, me semble-t-il des plus inventifs [...]. Je ne crois pas que Flaubert ait joué avec l'écriture ; c'était un prêtre trop conscient de l'être pour bien jouer, non ? Il lui manquait peut-être cette **innocence**, qui me semble nécessaire, et qu'on trouve malgré tout chez Verlaine, hein ? car Verlaine, on pense à son destin, on pense à certaines perversités, mais peu importe, Verlaine —comme Oscar Wilde— est un enfant qui joue. Je me souviens de cette phrase si belle, j'ai dû la citer plus d'une fois, de Robert Louis Stevenson : « Oui, l'art est un jeu, mais il faut jouer avec le sérieux d'un enfant qui joue. »⁷

Ce passage laisse entendre que Borges partage cette conception de la littérature comme un jeu, mais qui s'apparente à un jeu mystérieux, empreint de la « magie » des mots. Il s'agit, pour le poète, de trouver le juste équilibre entre le sentiment, la suggestion et le rythme, comme le révèle le credo que Borges esquisse dans la suite de son commentaire à Osvaldo Ferrari :

J. L. B. : Oui, un jeu sérieux ; on trouve ici réunies les deux idées : l'idée de jeu, de *homo ludens*, et en même temps l'idée que tout exige certaines règles pour exister. La littérature aussi a ses règles, même si, à la différence **du jeu d'échecs**, par exemple, ses lois ne sont pas définies. En littérature tout est mystérieux, tout ressemble à une sorte de **magie**, on joue avec les mots, et ces mots sont deux choses, avant tout, ou plusieurs choses : chaque mot est ce qu'il signifie, bien entendu, ce qu'il suggère, et aussi un son. En fait, voici donc déjà trois éléments qui font que chaque mot est très complexe. Et puis, comme l'art de la littérature consiste à combiner ces mots, il faut qu'il y ait **une sorte d'équilibre** entre ces trois éléments : **le sentiment, la suggestion, le rythme**.⁸

¹ Selon Jean Pierre Bernés, le poème « Clair de lune » de Verlaine — « mis en musique par Gabriel Fauré » — était particulièrement « très apprécié de Borges » (in *J. L. Borges : La vie commence...*, *Op. Cit.*, pp. 95-96).

² J. L. Borges, « Otro poema de los dones », vers 47, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 83. (C'est nous qui surlignons.)

³ J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, *Op. Cit.*, p. 148.

Semblable point de vue est patent dans l'essai borgésien « Flaubert y su destino ejemplar » : « [Flaubert] fue el primer Adán de una especie nueva : la del hombre de letras como sacerdote, como asceta y casi como mártir. » (in *Discusión*, *Op. Cit.*, p. 182).

⁴ « C'est le livre que j'ai le plus lu et relu de ma vie. », a déclaré Borges (J. P. Bernés, *J. L. Borges : La vie commence...*, *Op. Cit.*, p. 80). Ce dernier a rédigé un essai sur cette œuvre posthume qui a reçu un accueil mitigé (« Vindicación de "Bouvard et Pécuchet" », in *Discusión*, *Op. Cit.*, pp. 172-180).

⁵ « [...] je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style, et il n'y a peut-être pas, dans tout Flaubert, une seule belle métaphore. Bien plus, ses images sont généralement si faibles qu'elles ne s'élèvent guère au-dessus de celles que pourraient trouver ses personnages les plus insignifiants. » (Propos de Marcel Proust, cité par Gérard Genette, in *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 144).

⁶ J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, *Op. Cit.*, p. 147.

⁷ *Ibid.*, pp. 147-148. (C'est nous qui surlignons.)

⁸ *Ibid.*, pp. 148-149. (C'est nous qui surlignons.)

2) Borges : le poète de la « voie moyenne »¹

a) La juste mesure entre clarté et suggestion

« D'une façon générale, l'authentique philosophe, fait remarquer Schopenhauer, cherchera partout la limpidité et la distinction et s'efforcera de ne pas ressembler à un torrent trouble et impétueux, mais bien plutôt à un lac suisse qui, grâce à son calme, a, malgré sa grande profondeur, une limpidité qui la rend justement visible. »²

Dans son « Introduction » à l'ouvrage majeur de Schopenhauer, Richard Roos souligne le génie de ce philosophe qui a su allier clarté et suggestion :

A une époque où la philosophie allemande se cantonnait résolument dans l'abstraction, Schopenhauer usa d'une langue vigoureuse et suggestive où s'exprimaient à merveille son tempérament d'artiste et son goût de la clarté³.

Tout en reconnaissant l'influence fondamentale qu'exerça l'œuvre maîtresse de Schopenhauer sur sa production, Borges salue, par ailleurs, sa clarté de pensée alors que bien des philosophes, à commencer par ses contemporains, ont tendance à user de terminologies extrêmement complexes et difficilement intelligibles :

J.-J. M. : *Schopenhauer a eu sur vous une grosse influence.*

J. L. B. : Oui. Il l'a encore. Je crois que si je devais choisir un livre, mais évidemment cela est impossible, un livre qui nous fournirait, disons, un plan verbal de l'Univers... Evidemment, il n'y a aucune raison pour que l'Univers soit présentable en paroles, mais ce livre serait pour moi *Die Welt als Wille und Vorstellung, Le Monde comme volonté et représentation*. Je le fréquente beaucoup encore. Et une des raisons, c'est que je crois que Schopenhauer est un écrivain du XIX^e siècle. Il faut le considérer, je crois, par son style, comme un écrivain du XVIII^e siècle, c'est-à-dire si vous prenez d'autres philosophes, surtout des philosophes allemands, ils tendent à écrire dans un jargon abominable. Je pense d'abord à Kant [...] il y en a tant à présent. Il n'y a aucune raison pour les nommer, tandis que Schopenhauer était un écrivain qui connaissait ses classiques. Il était, essentiellement quant à l'écriture, un homme du XVIII^e siècle. Il a tâché d'être **le plus clair possible**. **Il a réussi** et il avait, évidemment, énormément pensé aussi, tandis qu'à présent, sauf disons Bergson ou sauf William James ou d'autres, les philosophes tendent à écrire dans un jargon très très désagréable. Prenons le cas de Heidegger par exemple, ou le cas de Hegel. Pour moi, ils sont illisibles.⁴

¹ Nous empruntons cette expression au bouddhisme. On trouve aussi « Voie médiane » ou « Voie du Milieu ». Ce concept bouddhiste qui rejette les extrêmes se base sur les Quatre Nobles Vérités énoncées par Gautama (Cf. J. L. Borges / A. Jurado, *Qué es el budismo, Op. Cit.*).

² A. Schopenhauer, *De la quadruple racine du principe de raison suffisante, Op. Cit.*, p. 24.

³ R. Roos, « Introduction », in *Le Monde comme volonté et comme représentation, Op. Cit.*, p. XV (en italique dans le texte).

⁴ *Jorge Luis Borges, DVD 1, 3^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, Op. Cit.* (C'est nous qui surlignons.)

Loin d'être antagoniques chez Schopenhauer, les deux aspects de clarté et de suggestion se retrouvent en pareille osmose dans la poésie borgésienne. En effet, Borges a su concilier la clarté, goût prégnant chez les Classiques, et l'allusion, marque plutôt de la Modernité. Il pense que « [...] la retenue peut être aussi une vertu poétique — alors qu'on suppose que non, que le poète doit être expansif et avouer... » : « [...] la poésie, je le crois, doit être ambiguë »¹, soutient-il. Contrairement à l'époque ultraïste qui rejetait tout élément narratif, il accorde désormais un rôle déterminant et indispensable au fil narratif — si tenue soit-il — de tout poème : « [...] A présent, je crois que l'élément narratif est nécessaire. Je crois qu'il faut qu'il y ait toujours quelque chose de narratif dans un poème, même si cet élément est très très fin. Il faut qu'il y soit pour aider le lecteur. »².

A la différence de la démarche d'un philosophe qui use de raisonnements argumentatifs en vue de démontrer une vérité ou de convaincre quelqu'un d'une vérité, Borges, poète, recourt à des images afin plutôt de suggérer, de nous faire ressentir une vérité. Il laisse entendre qu'il se situe davantage sur le plan de l'imagination onirique que sur celui d'une démonstration raisonnée : « Je crois être plus attiré par les images que par les idées. Je suis incapable de réflexion abstraite. Evidemment, je suis bien obligé de raisonner de temps à autre. Je le fais de façon très maladroite. Mais j'aime mieux rêver. Je préfère les images. [...] C'est pourquoi je m'efforce de rêver, et de me servir de métaphores ou de contes plutôt que d'arguments »³. On comprend donc mieux pourquoi Borges préconise, à tout écrivain, la « fidélité » à ses rêves : « L'écrivain écrit son histoire ; il l'écrit avec fidélité. Je veux dire qu'il est fidèle à son rêve, non pas à la façon d'un historien ou d'un journaliste. »⁴.

Il souligne, en outre, que « [...] dans de nombreux cas, dans des cas d'**extase**, par exemple, on ne peut que recourir à la métaphore, on ne peut pas expliquer directement. Il faut passer par la métaphore. »⁵. Tel Homère, nul doute qu'il préfère l'art de la suggestion à celui de la description⁶, et son credo personnel est patent — même s'il soutient ne pas en avoir — dans cette réflexion : « [...] je ne crois pas aux descriptions. Je crois que les

¹ J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, *Op. Cit.*, p. 98.

² *Jorge Luis Borges*, DVD 1, 3^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*

³ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, pp. 102-103.

⁴ G. Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, p. 117.

⁵ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 187. (C'est nous qui surlignons.)

⁶ La voix du poème en prose « Un escolio » indique, fort à propos, que « Homero no ignoraba que las cosas deben decirse de manera indirecta. Tampoco lo ignoraban sus griegos, cuyo lenguaje natural era **el mito**. » (J. L. Borges, recueil « Historia de la noche » (1977), in *Obra poética, 3 (1975-1985)*, *Op. Cit.*, p. 135 ; c'est nous qui surlignons.)

descriptions sont en général très fausses. Qu'il ne faut pas essayer de décrire. Il faut plutôt **suggérer** quelque chose. »¹. C'est sur le mode allusif de la métaphore et d'autres figures qu'il aspire à insuffler à son discours une force émotionnelle plus intense et à suggérer un au-delà², à éveiller en nous un dépassement de l'intention d'origine. A cet égard, Osvaldo Ferrari saisit l'occasion pour lui rappeler que l'étymologie latine du terme « métaphore », « meta-foro », signifie « *au-delà du but* » :

O. F. : [...] *mener une chose « au-delà du but » impliquerait qu'on mène cette chose au-delà de l'intention de la personne qui a tenté de la réaliser...*

J. L. B. : Ce qui serait une réussite, car je crois que si ce qu'on mène exprime exactement ce que l'on veut écrire, cela perd sa valeur ; il convient d'aller au-delà. [...] La littérature consiste précisément non à écrire exactement ce qu'on se propose mais à écrire mystérieusement ou prophétiquement quelque chose, au-delà de l'intention circonstancielle.

O. F. : *Dans le cas de la métaphore, on ne peut pas ne pas penser à Platon. Alcibiade dit dans Le Banquet : « Je ferai l'éloge de Socrate au moyen de comparaisons, car la comparaison a pour but la vérité. »*

J. L. B. : Je suis pleinement d'accord avec Alcibiade. [...] ce que l'on dit indirectement a plus de force que ce qu'on dit directement. [...] si j'annonce : « Un tel est mort », j'exprime quelque chose de concret. Si je fais appel à une métaphore comme : « Un tel dort avec ses aînés », c'est plus efficace.³

L'aspiration à un équilibre entre clarté et suggestion se retrouve, de façon spéculaire, chez Borges et Schopenhauer comme nous venons de le constater. En revanche, est patent un désaccord de Borges avec Schopenhauer quant au processus de création et à l'ordre précis des activités de la pensée et de l'écriture qui le permettent : « [...] Schopenhauer a parlé, je crois, d'écrivains qui écrivent sans avoir pensé et il a dit non, il faut d'abord penser et ensuite écrire. Sur ce point, je me risque très humblement à ne pas être d'accord avec lui. Je crois que ces deux actes, écrire et penser, doivent être contemporains. Autrement dit vous écrivez en même temps que vous pensez »⁴.

Dans la description du processus de création que Borges dévoile, son point de vue contraire à celui de Schopenhauer se trouve conforté. C'est par l'image des deux extrémités d'une île⁵ — qui n'est pas sans rappeler la sentence de Novalis « Chaque

¹ G. Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges, Op. Cit.*, p. 125. (C'est nous qui surlignons.)

² Vicente Cervera Salinas se réfère, à ce propos, à l'essai de Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, afin de souligner que la métaphore achemine vers un "pensar más" : « Para Ricoeur, [...] "la metáfora no es viva sólo en que vivifica un lenguaje constituido. La metáfora es vida porque inscribe el impulso de la imaginación en un "pensar más" a nivel del concepto. Esta lucha por el "pensar más", bajo la conducción del "principio vivificante" es el "alma" de la interpretación" (RICOEUR, Paul : *La Metáfora Viva*, Megápolis, Buenos Aires, 1977, Cap. VIII, « Metáfora y Discurso filosófico », pág. 452, cité par Cervera Salinas, in *La poesía de Jorge Luis Borges : historia de una eternidad, Op. Cit.*, p. 23).

³ J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari, Op. Cit.*, pp. 183-184.

⁴ *Ibid.*, p. 174.

⁵ Lors d'un entretien, Borges emploie semblable image de l'île, en se prenant pour Robinson Crusoé :

Anglais est une île » — que Borges conçoit le processus d'écriture. Il ne connaît que le début et la fin de l'histoire ; le reste est écrit au fil de la plume et de la pensée, au gré de l'imagination :

Je crois pouvoir dire qu'écrire des poèmes ou écrire des histoires — cela revient au même — est un processus qui dépasse la volonté. Je n'ai jamais entrepris un sujet. Je ne cherche pas mes sujets. Je laisse les sujets me chercher et, en me promenant dans la rue, en parcourant les pièces de ma maison, la petite maison d'un aveugle, je sens qu'il va se passer quelque chose, et ce quelque chose, ce peut être un vers, ou une forme quelconque. Prenons **la métaphore de l'île**. Je vois deux extrémités. Et ces extrémités sont le début d'un poème, le début d'un récit, et la fin. Et c'est tout. Et je dois inventer, je dois fabriquer ce qui vient entre les deux. C'est cela mon travail. La muse ou le Saint Esprit, pour employer un terme plus élégant et plus sombre, me donne le commencement et la fin d'une histoire ou d'un poème. Il m'appartient alors de remplir. Il se peut que je prenne une mauvaise direction et que je doive revenir sur mes pas. Je dois alors inventer autre chose. Moi je connais toujours le commencement et la fin. C'est, du moins, mon expérience.

J'imagine que chaque poète a sa propre méthode, et il y a des écrivains, me dit-on, qui ne connaissent que le point de départ ; ils avancent et, à l'approche de la fin, ils la découvrent ou l'inventent — ces deux mots ont le même sens. En ce qui me concerne, il me faut savoir et le début et la fin. Je m'efforce que mes idées n'interfèrent pas dans ce que j'écris. Je ne pense pas à la morale du récit, mais au récit. Les idées vont et viennent, la politique va et vient, mes opinions personnelles changent tout le temps. Mais, lorsque j'écris, j'essaye d'être fidèle au rêve, d'être honnête par rapport au rêve.¹

Cette métaphore de l'île qui caractérise le processus de création littéraire pourrait remonter à l'enfance où Georgie et sa sœur inventaient des jeux et des personnages sous le palmier du jardin de Palermo qui symbolisait leur île, comme en témoigne la mère, Leonor Acevedo de Borges : « La lecture fut tout de suite sa grande passion. Mais il aimait aussi beaucoup sortir, dans la rue ou dans le jardin ; ce dernier contenait un grand palmier dont Georgie s'est souvenu dans ses vers, l'appelant « petit couvent d'oiseaux ». Sous ce palmier, il inventait avec sa sœur des jeux, des rêves, des projets ; ils créaient des personnages avec qui ils jouaient ; c'était **leur île**. »².

S'inscrivant sous le signe de l'Eternel Retour, cette image de l'île ressurgit au soir de la vie de Borges, lors de son ultime entretien accordé à la télévision argentine en 1985 :

REED : Mais est-il concevable pour vous d'écrire sans public ?

BORGES : Bien sûr que oui. Je suis comme Robinson Crusoé et je continue d'écrire, par exemple. Crusoé est un bon exemple, n'est-ce pas ? **Dans mon île** je continue d'écrire. Que puis-je faire d'autre ? Vous comprenez, je suis aveugle, je suis vieux, je ne peux pas lire — que puis-je faire d'autre que rêver et écrire ? Ou dicter plutôt, puisque je ne peux pas écrire moi-même. Mes lettres se chevauchent.

(in J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, *Op. Cit.*, p. 31 ; c'est nous qui surlignons.)

¹ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 20. (C'est nous qui surlignons.)

² Leonor Acevedo de Borges, « Propos de Mme Leonor Acevedo de Borges », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, *Op. Cit.*, p. 10. (C'est nous qui surlignons.)

« Yo escribo para desahogarme. Anoche tuve ocasión de decir que si yo fuera Robinson Crusoe yo escribiría en mi isla desierta, sin ninguna esperanza de ser leído. »¹

b) Le palimpseste borgésien, protéiforme et sous le signe de l’Eternel Retour

Afin de mieux saisir encore comment Borges composait ses poèmes, intéressons-nous, à présent, à son travail de création que dépeint María Esther Vázquez qui, occasionnellement, faisait office de scribe :

La méthode de travail de Borges est curieuse. Il dicte cinq ou six mots, le début d’une phrase ou du premier vers d’un poème, et se les fait lire aussitôt. De l’index de sa main droite, il accompagne la lecture en suivant le dos de sa main gauche comme s’il parcourait une page invisible. La phrase est relue une, deux, trois, quatre, cinq fois et plus encore, jusqu’à ce qu’il trouve l’enchaînement et qu’il dicte à nouveau cinq ou six mots. Il se fait relire ensuite tout ce qui a été écrit. Comme il dicte en donnant la ponctuation, il faut la redire à la lecture. Le fragment est ainsi relu, qu’il accompagne toujours du même mouvement de ses mains, jusqu’à ce que l’on parvienne à la phrase suivante. Il m’est arrivé de lui lire un passage de cinq lignes une douzaine de fois. Chacune de ces répétitions est précédée d’excuses de Borges que semblent tourmenter les ennuis supposés qu’il est censé faire endurer à son scribe. Après deux ou trois heures de travail, on finit ainsi par obtenir un demi-feuillet qui ne nécessite plus de corrections.²

A la lumière de ce témoignage fort éclairant, l’on peut découvrir toute la minutie, la rigueur, et surtout l’aspect circulaire de sa méthode de travail, comme si le processus de création s’inscrivait sous le signe de l’Eternel Retour : l’enchaînement cyclique de mots qui s’ajoutent au fur et à mesure à l’ensemble qui revient à chaque fois à l’oreille et dans le cerveau de Borges marque le rite de l’Eternel Retour du Même sous un aspect toujours Autre, de cycles qui se succèdent et se trouvent périodiquement un peu plus enrichis. En outre, les successives relectures de María Esther Vázquez se trouvent, en quelque sorte, scandées par le déplacement de l’index de la main droite de Borges sur le dos de sa main gauche, ce qui vient conforter l’aspect circulaire. Cette méthode n’est pas sans faire penser à la technique du palimpseste³ : Borges use de la plume virtuelle de son index pour mimer

¹ *Tiempo de Borges* [1985], entrevista con Raúl Burzaco, *Op. Cit.*

² M. Esther Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, p. 28.

³ Ainsi Borges définit-il le palimpseste : « Se da el nombre de palimpsesto a los pergaminos cuya escritura ha sido borrada para estampar encima otro texto. » (in *Literaturas germánicas medievales*, *Op. Cit.*, p. 11).

Luis Sáinz de Medrano n’a d’ailleurs pas manqué de souligner que « La obra poética de Borges es **un enorme palimpsesto** en el que se confunden en parte las escrituras superpuestas, de tal modo que el texto último, aun siendo idéntico (no muy similar) al inicial, ha sido enriquecido con nuevas connotaciones que lo

et effectuer des superpositions sur le dos de sa main gauche qui constitue symboliquement le support du parchemin. L'*hypotexte* devient *hypertexte*¹ et les juxtapositions conduisent le texte à être à la fois *hypotexte* et *hypertexte*². La synchronie que l'on découvre entre cette cadence corporelle du mouvement répétitif de sa main droite et la cadence cyclique de création ne donne-t-elle pas tout son sens à l'expression "se donner corps et âme à quelque chose" ?

Le palimpseste borgésien ne se limite, donc, pas à se produire uniquement à l'écrit : il se déroule au niveau de la gestuelle, et puis mentalement et oralement. Ce passage de son *Essai d'autobiographie* dévoile l'un des motifs majeurs du retour à la production de vers réguliers en même temps qu'émerge le concept de brouillon mental sur lequel il est plus aisé de revenir sans cesse, ce que suggère le verbe polir :

Une des premières conséquences marquantes de cette infirmité [la cécité] fut l'abandon graduel que je dus faire du vers libre pour m'en tenir à la métrique classique. De fait, la cécité m'amena à pratiquer de nouveau l'art du poème. Comme je ne pouvais faire de **brouillons**, j'étais obligé de me rabattre sur **ma mémoire**. Il est évidemment plus facile de se rappeler des vers que de la prose et de se rappeler des vers réguliers plutôt que des vers libres. Le vers régulier est pour ainsi dire transportable. On peut descendre la rue, circuler en métro, tout en composant et **en polissant** un sonnet, car la rime et le mètre ont des vertus mnémotechniques.³

La perception que Borges ressent des cycles de conférences qu'il dispense s'inscrit également sous le signe de l'Eternel Retour et vient corroborer l'idée de la production d'un palimpseste oral : « **Chaque conférence** que je fais est **la première** : quand je suis face au public, je sens **la même peur que la première fois**, il y a bien des années. Disons que je suis un vétéran de la panique, en affinant le sens, mais je me rends compte que ça n'a pas

convierten en algo más sutil que éste, como sucedía con el Quijote de Menard en relación al de Cervantes » (« "La Cifra" : últimas astucias de Borges », cité par Vicente Cervera Salinas, in *Jorge Luis Borges : historia de una eternidad, Op. Cit.*, p. 206 ; c'est nous qui surlignons.).

¹ Nous employons les termes d'*hypotexte* et d'*hypertexte* selon la définition qu'établit Gérard Genette de l'hypertextualité qui les lie, c'est-à-dire « [...] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (in *Palimpsestes. La littérature au second degré, Op. Cit.*, p. 13). L'*hypertexte* et l'*hypotexte* sont respectivement le « texte imitatif » et le « texte imité » (*Ibid.*, p. 15).

² A ce propos, le narrateur du récit « La memoria de Shakespeare » souligne : « De Quincey afirma que **el cerebro del hombre es un palimpsesto**. Cada nueva escritura cubre la escritura anterior y es cubierta por la que sigue, pero la todopoderosa memoria puede exhumar cualquier impresión, por momentánea que haya sido, si le dan el estímulo suficiente. » (J. L. Borges, « La memoria de Shakespeare », in *La memoria de Shakespeare*, publié à l'origine en 1997, Madrid, Alianza Editorial, 2008, pour la présente édition, p. 73 ; c'est nous qui surlignons.).

³ *Essai d'autobiographie*, cité par Sylvain Détoc, dans son article « Petit éloge de la cécité » (in *Borges, souvenirs d'avenir, Op. Cit.*, pp. 105-106 ; c'est nous qui surlignons.).

d'importance : je sais maintenant que je suis timide, je sais que je suis terrifié, mais peu importe. »¹.

Le palimpseste borgésien concorde tout à fait avec la conception du brouillon sur laquelle Borges a particulièrement mis l'accent : « Ojalá existiera algún libro eterno, puntual a nuestra gustación y a nuestros caprichos, no menos inventivo en la mañana populosa que en la noche aislada, orientado a todas las horas del mundo. Tus libros preferidos, lector, son como **borradores** de ese libro sin lectura final. »². Non sans une pointe d'ironie, Borges ne manque pas de faire remarquer que « El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio »³. D'où le fait que les successives rééditions de l'œuvre borgésienne ne constituent pas un Eternel Retour du Même à l'identique. En effet, Borges n'a eu de cesse de cultiver l'Eternel Retour du Même sous un aspect Autre, y compris dans le domaine éditorial, et Alan Pauls indique à ce propos :

La obsesión constante por el contexto – tal vez la obsesión más borgeana de Borges – explica, por ejemplo, el volumen de energía y la prodigiosa escrupulosidad que Borges invierte, a lo largo de medio siglo, en las sucesivas reediciones de sus obras. Supresiones, correcciones, añadidos, prólogos a los prólogos, notas al pie, posfacios : esa manía de la rectificación con la que Borges altera su propia obra demuestra que para él **reeditar no es repetir**, o que una repetición no es el retorno de lo mismo sino, precisamente, la posibilidad de aparición de una diferencia.⁴

Borges a une « [...] profonde conscience des continuités et des héritages dont se tisse la littérature »⁵. Whitman partageait, d'ailleurs, le même concept du brouillon que Borges : « [...] Whitman insiste sur le fait que son livre est **un brouillon**, un simple point de départ pour les poètes futurs ; et d'une certaine façon il l'a été, mais je ne sais pas s'il a été dépassé, je crois que non. »⁶.

Il y a lieu de préciser que cette méthode circulaire de création est propre à la composition des poèmes de Borges. Toutefois, comme l'indique María Esther Vázquez, il arrive à Borges de pratiquer l'écriture d'un seul jet et de corriger ultérieurement :

¹ J. L. Borges / O. Ferrari, « Comment naît et s'élabore un texte de Borges », in *Borges en dialogues*, traduit de *Borges en diálogo. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Osvaldo Ferrari* (titre original) par René Pons, Paris, Éditions 10/18, Département d'Univers Poche, 2008, p. 41 (C'est nous qui surlignons.). (Cet ouvrage rassemble les trente dialogues qui se sont déroulés en 1984, entre Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, au cours d'émissions retransmises par la *Radio Municipal* de Buenos Aires.).

² J. L. Borges, *El idioma de los argentinos*, *Op. Cit.*, p. 94. (C'est nous qui surlignons.)

³ J. L. Borges, « Las versiones homéricas », in *Discusión*, *Op. Cit.*, p. 130 (en italique dans le texte).

⁴ A. Pauls, *El factor Borges*, *Op. Cit.*, pp. 119-120. (C'est nous qui surlignons.)

⁵ M. Lafon, « De *Ficciones* à *El Aleph* : narratologie, hypertextualité et autobiographisme », in *Variaciones Borges*, vol. 1, Aarhus, Borges Center, Ivan Almeida & Cristina Parodi, 1996, p. 119.

⁶ J. L. Borges / O. Ferrari, *Retrouvailles. Dialogues inédits*, *Op. Cit.*, p. 116. (C'est nous qui surlignons.)

Mais il peut arriver aussi, quand il s'agit de notes critiques ou de préfaces, qu'il avertisse avant de commencer : « Nous allons écrire n'importe comment et nous corrigerons ensuite. » Dans ce cas, cela veut dire qu'il a **déjà pensé et repensé** à la forme qu'il veut donner aux trois ou quatre notions qu'il souhaite exprimer. Ce texte « écrit n'importe comment » est également relu et corrigé, mais pas, ordinairement, avec la minutie dont je parlais plus haut, parce que, **en réalité, tout était déjà dans sa mémoire avant qu'il ne le dicte.**¹

En recourant à ce procédé qui laisse entendre que l'écrivain avait déjà réfléchi au contenu, Borges rejoint finalement la pensée de Schopenhauer quant au processus de création exposé auparavant et avec laquelle il se montra pourtant en désaccord.

c) « Rêver avec sincérité », c'est transmettre « la vérité de l'émotion »²

Nombre de critiques ou d'écrivains ont placé Borges au rang des poètes dits "intellectuels"³, comme il le souligne en ces termes :

[...] le sort qui me revient est ce que l'on nomme, d'ordinaire, poésie intellectuelle. L'expression est quasiment un oxymoron. L'intellect pense par abstractions ; la poésie, par images, mythes ou fables. La poésie intellectuelle doit entrelacer avec bonheur ces deux manières. Ainsi le fait Platon dans ses dialogues ; ainsi le fait Francis Bacon dans son énumération des idoles de la tribu, du marché, de la caverne et du théâtre. Le maître du genre, à mon avis, est Emerson. S'y sont essayés également, avec des fortunes diverses, Browning et Frost, Unamuno et, m'assure-t-on, Paul Valéry.⁴

Alors que sa vie touche à son terme, il réitère ce même constat : « Moi, on m'a jeté à la figure que j'étais un poète intellectuel »⁵. Ernesto Sabato reprocha, tout particulièrement, à Borges son élitisme, et plus précisément, le byzantinisme de sa prose : « [...] je crois que vous, vous êtes un écrivain pour écrivains. Vous leur procurez une délectation dont je

¹ M. Esther Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, Op. Cit., p. 28. (C'est nous qui surlignons.)

² Nous empruntons ces expressions-clés à Borges.

³ Marcel Le Goff observe à ce sujet : « On l'a souvent rejeté, sans autre forme de procès, dans le camp des savants et des hermétiques. C'était être aveugle à tout un autre versant de l'œuvre. Borges a toujours été très attentif à la voix profonde **des mythes locaux** [...] » (in *Jorge Luis Borges. L'univers, la lettre et le secret*, Op. Cit., p. 80 ; c'est nous qui surlignons).

⁴ J. L. Borges / R. Burgin, *Conversations avec J. L. Borges*, Op. Cit., p. 116.

⁵ J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, Op. Cit., p. 36.

doute qu'elle soit éprouvée par le lecteur commun »¹. Cependant, il considérait Borges « ante todo como un Gran Poeta »².

Borges n'a cessé de récuser cette intégration dans la catégorie des poètes "intellectuels". Il met, d'ailleurs, l'accent sur le fait que son recours à des symboles constitue, avant tout, un mode oblique de confession, « une forme de pudeur » au service de la transmission d'émotions :

J. S. S. : [...] *Usted es un monumento vivo de inteligencia. Usted es un hombre del que se ha dicho que es todo mente. Yo creo que es una exageración...*

J. L. B. : Yo creo que sí.

J. S. S. : *No porque su mente no es una mente genial y cósmica sino porque usted es también un cuerpo, y es un cuerpo sensible. A usted lo han acusado de ser un **hombre frío**, maestro.*

J. L. B. : No, es falso. Soy desagradablemente sentimental. Estoy muy sensible. [...] Como genio **por medio de símbolos nunca me confieso directamente**. La gente supone que eso corresponde a esta frialdad. Pero no es así. Es lo contrario [...] es **una forma de pudor** y de **emoción** desde luego.³

Il considère que ressentir, en amont, des émotions et les transmettre sont l'aspect fondamental et absolument nécessaire à tout processus de création artistique⁴ :

[...] il faut l'intelligence, mais l'intelligence sans l'émotion ne peut rien faire, et sans émotion préalable on n'a aucune raison de construire une œuvre esthétique. L'émotion est nécessaire, les choses ne peuvent être faites à coups de pure rhétorique ; et d'ailleurs, la rhétorique pure existe-t-elle ? J'en doute. Sans émotion préalable on ne justifie pas la création d'une œuvre d'art.⁵

En réplique, Osvaldo Ferrari confie à Borges voir en lui « *un équilibre entre le rationalisme aristotélicien et l'intuition et l'émotion platoniciennes* », à la différence de Spinoza :

O. F. : *Ceci, chez vous, me semble assez caractéristique ; car Spinoza, lui, est exclusivement rationaliste, et entre autres choses, n'admet pas le mythe.*

¹ J. L. Borges / E. Sábato, conversation du 21 décembre 1974, recueillie dans *Conversations à Buenos Aires*, *Op. Cit.*, p. 58.

² « [...] a usted, Borges, lo veo ante todo como un Gran Poeta » (Propos de Ernesto Sábato, en majuscules dans son article de 1945, cité par María Luisa Bastos dans *Borges ante la crítica argentina 1923-1960*, *Op. Cit.*, p. 152).

³ *Jorge Luis Borges. Entrevista por Joaquín Soler Serrano para TVE (1976)*, *Op. Cit.* (C'est nous qui surlignons.)

⁴ « [...] je crois qu'un style d'écriture se développe à partir de l'émotion. Sinon, tout ça n'a aucun sens. Quand j'écris, **je commence toujours par l'émotion. Et ensuite, je passe aux mots**. Je ne commence pas par les mots. Les mots me sont donnés après l'émotion, après cette exaltation dont nous parlons. » (J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, *Op. Cit.*, p. 122 ; c'est nous qui surlignons.)

⁵ J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, *Op. Cit.*, p. 57.

J. L. B. : Oui, et je lui ai consacré un sonnet dans lequel je dis : « Libre de la métaphore et du mythe / Il travaille un dur cristal : l'infinie / Carte de Qui est toutes Ses étoiles. »¹ [...]

Ce passage met en relief une ambiguïté quant au mythe : Borges souligne que Spinoza est « libre [...] **du** mythe ». Le partitif « du » — « del » en espagnol — peut renvoyer soit explicitement à tout mythe en général, soit implicitement au mythe du Juif Errant, étant donné l'ascendance juive de Spinoza. En se positionnant en tant que pur rationaliste, ce philosophe élude manifestement tout mythe, y compris le mythe du Juif Errant².

A la lumière du passage précité, Borges serait ainsi le poète du juste milieu, non seulement entre la clarté et la suggestion, mais aussi entre la raison et l'émotion, le poète, en quelque sorte, de la « voie moyenne » mais dans un sens plus général que l'acception éthique des maîtres bouddhistes dont la pensée a particulièrement intéressé Borges et Schopenhauer³.

Par ailleurs, il y a lieu de mettre l'accent sur le rôle essentiel qu'accorde Borges à l'imagination, et plus précisément, à l'imagination onirique : « El sueño en la obra borgiana es el sueño poético equivalente a fantasía creadora, cuyo contenido nace de las zonas más profundas, tanto desde lo soñado estando dormido como desde lo soñado estando despierto. »⁴. Il s'agit, pour lui, de transmettre de vraies émotions⁵, ou du moins, d'y croire lorsqu'il les imagine et de réussir à ce qu'elles paraissent sincères⁶ — c'est-à-dire donner l'illusion de la véracité des émotions sans qu'interfèrent ses opinions⁷ — :

O. F. : *Certaines de vos idées sur la poésie m'intéressent ; vous avez dit que toute poésie qui se base sur la vérité ne peut être que bonne...*

¹ *Ibid.*, p. 57. Le sonnet auquel Borges fait allusion est présent dans son anthologie poétique personnelle (Poème « Spinoza », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 78).

² Pour de plus amples connaissances sur ce mythe, l'on peut se reporter, entre autres, à la lecture de l'article intitulé « Juif Errant » de Marie-France Rouart (in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction du Professeur Pierre Brunel, *Op. Cit.*, pp. 889-899).

³ Bouddha préconise d'adopter le juste milieu entre la vie charnelle et la vie ascétique : la « Vía Media » qui porte le nom de « Sagrado Óctuple Sendero ». Pour ce faire, il faut suivre les « Quatre Nobles Vérités ». Elles désignent précisément la souffrance, l'origine de la souffrance, l'annihilation de la souffrance, et le chemin qui nous mène à cette annihilation. (J. L. Borges, *Qué es el budismo, Op. Cit.*, p. 65).

⁴ Z. Gertel, *Borges y su retorno a la poesía, Op. Cit.*, pp. 68-69.

⁵ « Je crois que pour que le poème soit bon, il faut qu'il soit fondé sur **la vérité de l'émotion**. » (M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs, Op. Cit.*, p. 170 ; c'est nous qui surlignons.).

⁶ A ce sujet, Mario Vargas Llosa ne manque pas de souligner l'oxymore de la « **vérité mensongère** ou [le] **mensonge vrai** » comme l'« un des traits les plus typiques du monde borgésien » (in *Un demi-siècle avec Borges, Op. Cit.*, p. 72 ; c'est nous qui surlignons).

⁷ Borges souligne à ce propos : « [...] il convient d'intervenir le moins possible dans son œuvre. Par-dessus tout il ne faut pas que mes opinions interviennent. Cela signifie, bien entendu, qu'**écrire est un mode du rêve**, et chacun doit essayer de **rêver avec sincérité. On sait que tout est faux**, mais malgré cela, pour un autre, tout est certain. Ainsi quand j'écris, je rêve, je sais que je rêve, mais tente de **rêver sincèrement**. » (in *Retrouvailles. Dialogues inédits*, par J. L. Borges et O. Ferrari, *Op. Cit.*, p. 19 ; c'est nous qui surlignons.).

J. L. B. : Et... il faudrait ajouter « qui se base sur **la vérité** ou sur **l'imagination absolue** », non ? ce qui est le contraire ; enfin, pourvu que l'imagination soit vraie elle aussi, au sens où le poète doit croire ce qu'il imagine. Penser à la poésie comme à un simple jeu de mots me semble catastrophique, même si le rythme est maintenu. Cela me paraît une erreur, non ?

O. F. : *Oui, mais je crois que vous êtes plus particulièrement intéressé par, disons, la vérité affective.*

J. L. B. : La vérité affective, oui, en d'autres termes, j'invente une histoire, je sais que cette histoire est fautive ; c'est une histoire fantastique ou une histoire policière — un autre aspect de la littérature fantastique — mais, tout le temps que j'écris je dois y croire. En cela je coïncide avec Coleridge, pour qui la foi poétique est la suspension momentanée de l'incrédulité.

O. F. : *C'est formidable.*

J. L. B. : Oui par exemple, quelqu'un, dans un théâtre, assiste à la représentation de *Macbeth*. Il sait qu'il s'agit d'acteurs, d'hommes déguisés qui répètent des vers du XVII^e siècle, mais il oublie tout et il suit le terrible destin de Macbeth, poussé à l'assassinat par les sorcières, par sa propre ambition, et par sa femme, Lady Macbeth.

O. F. : *En effet.*

J. L. B. : Et aussi quand nous regardons un tableau ; nous voyons un paysage et nous ne pensons pas que c'est un simulacre peint sur une toile, bon, nous voyons le tableau comme une fenêtre donnant sur ce paysage.¹

Ainsi pourrait-on dire que Borges s'apparente à Janus en même temps qu'il s'en éloigne : c'est un "poète-Janus" dans le sens où Janus était le Dieu des contraires. Mais Janus avait deux visages qui jamais ne pouvaient se voir l'un l'autre, se retrouver face à face, s'excluaient ; les contraires ne s'alliaient pas. Or Borges, lui, réalise le tour de génie d'allier clarté et suggestion, rationalisme aristotélicien et émotion platonicienne, "vérité" et "imagination absolue", de conjuguer avec harmonie des marques de classicisme et de modernité. N'est-il pas, d'ailleurs, en cela un poète révolutionnaire ? Sûrement, mais il s'agit d'une révolution subtile, tout en finesse, loin de l'éclat de la révolution spectaculaire qu'opère, par exemple, Mallarmé, en disloquant la phrase dans *Coup de dés* ou Joyce qui se livra à l'expérience-limite de « mots-valises » dans *Finnegans wake* ainsi que Laforgue ou Boris Vian².

¹ J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari, Op. Cit.*, pp. 32-33. (C'est nous qui surlignons.)

² Claude Pichois, André-Michel Rousseau et Pierre Brunel soulignent, entre autres, « [...] les mots-valises de Laforgue (« la céleste Eternullité ») ou de Boris Vian (le « pianocktail ») » (in *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, *Op. Cit.*, p. 111).

II- UN COSMOPOLITISME PROTÉIFORME

A- Borges : un homme cosmopolite

1) Borges et Schopenhauer : la convergence de voyages et polyglottisme

A propos de Schopenhauer, Richard Roos insiste sur « *sa culture et son cosmopolitisme* »¹. En compagnie de son père, le jeune Schopenhauer visita une partie de l'Europe (Hanovre, Cassel, Weimar, Prague, Dresde, Leipzig, Berlin, Paris) ; le carnet de voyage qu'il rédigea alors demeure encore inédit à ce jour. Un peu plus tard, de 1803 à 1804, à l'âge de 15 ans, il parcourut avec sa famille, cette fois, toute l'Europe (Londres, Paris, Toulon, Genève...). Il tint un carnet de voyage qui fut publié où il rapporte pêle-mêle des anecdotes et des réflexions. Ce *Journal de voyage*² montre combien l'adolescent manifestait une vive sensibilité artistique et une curiosité insatiable. Le jeune Arthur observa attentivement tout ce qui s'offrait à son regard : il s'attache particulièrement à décrire les divers paysages, monuments, spectacles, restaurants auxquels il a rendu visite plutôt que de s'appesantir sur les troubles révolutionnaires de l'époque. Dépourvu de préjugés, ce *journal de voyage*, constitue un regard neuf porté sur l'Europe d'alors. Nul doute que ce périple contribuât à forger le cosmopolitisme et la vaste érudition du grand philosophe qu'il devint. En tout cas, pour le jeune Schopenhauer ce voyage fut une révélation quant à la beauté et à la splendeur des paysages mais avec leur lot de violences et de souffrances, comme le commente Luis Fernando Moreno Claros :

Para el joven Arthur, el viaje fue una experiencia imborrable y enriquecedora. Tuvo ocasión de admirar obras de arte y monumentos ; trabó conocimiento con amigos de la familia que disfrutaban de una acomodada posición social ; junto a sus padres visitó cortes y palacios, teatros y óperas en Londres, París y Viena ; se acostumbró al sonido de varios idiomas y a **pasar del alemán al francés y al inglés como algo natural**. Admiró los paisajes más bellos de Europa ; divisó el Mont Blanc y subió al Pilatus suizo ; pero, además, pudo constatar personalmente, en contraposición a la belleza y al esplendor, la barbarie y la miseria humana, al contemplar los estragos y secuelas de la Revolución

¹ R. Roos, « Introduction », in *Le Monde comme volonté et comme représentation, Op. Cit.*, p. XVI (Texte en italique).

² A. Schopenhauer, *Journal de voyage*, (publié à l'origine en 1989, éd. Mercure de France), traduit de l'allemand et préfacé par Didier Raymond, édition établie et annotée par Jean d'Hendecourt, Paris, Mercure de France, 2006 pour la présente édition, 352 pages.

Francesa o al descubrir a las pobres gentes vestidas con harapos que, de cuando en cuando, se arremolinaban en torno al coche para pedir limosna.¹

Plus tard, Schopenhauer soutiendra que de sa mère il a hérité l'intelligence ainsi que le goût pour les œuvres d'art tandis que son tempérament impétueux et rigoureux serait le legs paternel qui recèlerait sa passion pour la philosophie. A ce propos, Luis Fernando Moreno Claros apporte un éclairage des plus précieux :

De su madre, sostenía Arthur, él habría heredado la inteligencia. [...] De ella heredó el hijo también el amor por las artes y la sensibilidad necesaria para comprenderlas e interpretarlas. La despabilada Johanna, como ya señalamos, pintó por afición toda su vida ; con el tiempo, escribió novelas y libros de viaje : esta inteligencia *poiética*, « creadora » en su sentido más amplio, es la que habría heredado su primogénito en tanto que, desde muy joven, se interesó por el mundo de los libros y el pensamiento.

Cabe preguntarse la razón de que Schopenhauer, en lugar de haberse convertido en pintor o escritor de novelas, como podían determinarlo las prendas maternas, se hiciera filósofo. En ello tiene que ver la otra influencia, la paterna ; de Heinrich Floris heredó las cualidades que compensan o incluso se contraponen a las características intelectuales heredadas de la madre ; así, la vehemencia de carácter o la rectitud moral, las cuales lo habrían inclinado hacia la filosofía, y dentro de esta hacia la metafísica, aunque también a la crítica y a la normativa éticas. Desde la metafísica pretendía dominar el saber sobre el mundo ; mientras que ser novelista exigía una blandura especial de la que él carecía, la filosofía exigía el arrojo y la pasión necesarias para desentrañar las verdades absolutas sobre el mundo real y la existencia en general : era una forma absoluta de dominio absoluto desde la más omnímoda intelectualidad.

[...] Es decir, la seriedad de su padre y la probidad que lo caracterizaba determinaban la inteligencia y sensibilidad (cualidades maternas) de Arthur hacia una actividad intelectual seria y provechosa ; y así es como tendría que serlo la reflexión sobre el mundo y la vida en general, la filosofía, la cual, según Schopenhauer, debía ser de gran utilidad ni más ni menos que para la totalidad del género humano.²

A l'instar de Schopenhauer, Borges fut un homme marqué du sceau du cosmopolitisme et imbu d'une vaste culture. Adolescent, lui aussi, a effectué un voyage en Europe lors duquel éclata la Première Guerre mondiale. Sombrant inexorablement dans la cécité, son père, Jorge, avait décidé de prendre le chemin de l'Europe afin de s'y faire soigner. Le voyage en Europe était devenu en vogue à l'époque³, ce qui a pu également motiver le choix de semblable destination. Etant donné le contexte belliqueux de l'époque, la famille Borges a demeuré à Genève, durant quatre années, et Jorge Luis a suivi ses études secondaires au Collège Calvin, ce qui lui a permis, entre autres, d'apprendre le latin et « la langue de Voltaire »⁴ comme il surnommait le français, de découvrir la littérature

¹ L. F. Moreno Claros, *Schopenhauer. Vida del filósofo pesimista, Op. Cit.*, p. 87. (C'est nous qui surlignons.)

² *Ibid.*, pp. 52-53.

³ « La tradition du voyage en Europe est la nouvelle forme que prend le « grand tour » pour les Américains du Nord (Henry James, Hemingway) ou du Sud (Asturias, **Borges**). » (P. Brunel / C. Pichois / A.-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, *Op. Cit.*, p. 36 ; c'est nous qui surlignons.)

⁴ J. P. Bernés, *J. L. Borges : La vie commence...*, *Op. Cit.*, p. 31. Jean Pierre Bernés témoigne à ce sujet : « Borges, je l'appris très vite, avait un faible pour la langue française qu'il aimait pratiquer et qu'il avait découverte dans son adolescence, car, pour lui, la France était "le pays de la littérature", formule qu'il

française¹, l'expressionnisme allemand ou encore très certainement « l'effervescence de la science allemande »². Dans sa poésie de maturité, Borges a mis en vers une véritable déclaration d'amour à la France dont ce passage-clé :

[...]
Me desviaron otros amores
y la erudición vagabunda,
pero no dejé nunca de estar en Francia
y estaré en Francia cuando la grata muerte me llame
en un lugar de Buenos Aires.
No diré la tarde y la luna ; diré Verlaine.
No diré el mar y la cosmogonía ; diré el nombre de Hugo.
No la amistad, sino Montaigne.
No diré el fuego ; diré Juana,
y las sombras que evoco no disminuyen
una serie infinita. [...]³

Borges a fait part à Jean-José Marchand d'un ressenti personnel qui prend clairement un tour de vérité générale :

tempérait et rectifiait même dès qu'il l'avait prononcée, en précisant presque en sourdine : « En fait, c'est le pays de l'histoire de la littérature » » (*J. L. Borges : La vie commence, Op. Cit.*, pp. 31-32).

¹ Jean-José Marchand a recueilli, à ce sujet, un témoignage des plus éclairant :

Je crois que le premier écrivain que j'ai lu en français c'était, c'est un peu suranné évidemment, **Alphonse Daudet**. Et un des premiers livres que j'ai lus est un roman, oublié je pense, qui s'appelle *L'immortel*, un roman écrit contre l'Académie française, ou une satire de l'Académie française. [...] Alors évidemment, d'Alphonse Daudet je suis arrivé à **Flaubert** et Flaubert est encore un de mes héros. [...] Puis, il y avait un cabinet de lecture à Genève. Je crois avoir lu tous les livres de **Zola** [...] Je crois que j'ai lu l'œuvre entière de **Guy de Maupassant** aussi [...] Pendant ce temps-là, j'ai étudié la littérature classique française. »
(*Jorge Luis Borges, DVD 1, 2^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, Op. Cit.* ; c'est nous qui surlignons.)

Son ami, Maurice Abramowicz, lui fit, par ailleurs, découvrir l'œuvre de Rimbaud.

² Le scientifique Jorge David Sánchez Álvarez suppose à ce sujet : « [...] está en Ginebra alrededor del 17 al 21. Ahí debe de conocer la efervescencia de la ciencia alemana donde se presentan sobre todo las ideas de la Relatividad General de Einstein y de la mecánica cuántica de varios y diferentes autores. » (*J. D. Sánchez Álvarez, Borges y la ciencia, in Homenaje a Jorge Luis Borges [2011], Op. Cit.*).

³ J. L. Borges, poème « A Francia », publié initialement dans le journal *La Nación*, le 9 janvier 1977, puis dans le recueil « Historia de la noche » (1977), in *Obra poética, 3 (1975-1985), Op. Cit.*, p. 157.

Traduction en français :

[...]
D'autres amours m'ont détourné
Et l'érudition vagabonde,
Mais je n'ai jamais cessé d'être en France
Et je serai en France quand quelque part à Buenos Aires
La bienfaitante mort m'appellera.
Je ne dirai pas le soir et la lune ; je dirai Verlaine.
Je ne dirai pas la mer et la cosmogonie ; je nommerai Hugo.
Non pas l'amitié, mais Montaigne.
Je ne dirai pas le feu ; je dirai Jeanne,
Et les ombres que j'évoque n'abrègent pas
Une série infinie. [...]

[...] les auteurs qui commencent à vous éblouir se gâtent assez vite, tandis que les auteurs qui commencent en vous donnant un plaisir tranquille, alors ils restent, ils restent le long des années. Il y avait une époque où je croyais que le seul écrivain au monde était Carlyle. Puis après, une époque est venue où j'ai cru que le seul écrivain au monde était Léon Bloy, et puis, Baudelaire aussi évidemment et Rimbaud. Après ça, je ne pense pas que j'ai commis une erreur à cette époque, mais je ne sens aucun besoin de les relire, tandis qu'un écrivain qui vous donne un plaisir plus calme, plus serein, est un auteur qui dure plus, disons, Renan par exemple, ou disons Sainte-Beuve [...] ou évidemment Montaigne. Ce serait le premier exemple à choisir.¹

A propos de la langue allemande, Borges déclare l'avoir apprise en autodidacte et explique sa méthode d'apprentissage :

A Genève, j'ai appris seul l'allemand, car je voulais **lire Schopenhauer dans le texte**. Et j'ai trouvé une méthode agréable. Je vous la recommande, si vous ne connaissez pas l'allemand. C'est celle-ci : procurez-vous un exemplaire du *Livre des chants* de **Heine** — rien de plus facile. Vous vous procurez un dictionnaire allemand-anglais, puis vous commencez à lire. Vous serez peut-être déroutés au début mais, au bout de deux ou trois mois, vous vous surprendrez à lire la plus belle poésie qui soit au monde, sans forcément la comprendre, mais en la sentant, ce qui est hautement préférable, puisque la poésie n'est pas destinée à la raison mais à l'imagination.²

La langue allemande lui paraît « idéale », « la plus belle », pour écrire de la poésie ; il la trouve « splendide et musicale » et vénère, tout particulièrement, la poésie de Heinrich Heine à qui il a consacré en hommage un sonnet³. Son poème « Al idioma alemán » constitue un véritable hymne à l'amour des langues dans lequel la langue allemande occupe intimement une place de prédilection :

v. 1	Mi destino es la lengua castellana, el bronce de Francisco de Quevedo, pero en la lenta noche caminada me exaltan otras músicas más íntimas.		Mon destin est la langue castillane, Le bronze de Francisco de Quevedo, Mais mon parcours devers la lente nuit S'exalte à des musiques plus intimes.
v. 5	Alguna me fue dada por la sangre — oh voz de Shakespeare y de la Escritura —, otras por el azar, que es dadivoso, pero a ti, dulce lengua de Alemania, te he elegido y buscado, solitario.		Mon sang me fit présent de l'une d'elles, — Ô voix de l'Écriture ou de Shakespeare ; Je dois quelque autre au généreux hasard, Mais toi, parler suave d'Allemagne, Je t'ai choisi, cherché. Mes solitudes, Mes veilles ont fatigué tes grammaires
v. 10	A través de vigiliyas y gramáticas, de la jungla de las declinaciones, del diccionario, que no acierta nunca con el matiz preciso, fui acercándome. Mis noches están llenas de Virgilio,		Et la jungle de tes déclinaisons Et ce lexique où manque la précise Nuance. Enfin je te sentis plus proche. Je l'écrivis un jour ; mes nuits sont pleines
v. 15	dije una vez ; también pude haber dicho de Hölderlin y de Angelus Silesius. Heine me dio sus altos ruseñores ; Goethe, la suerte de un amor tardío, a la vez indulgente y mercenario ;		De Virgile ; de Hölderlin aussi, Ou d'Angelus Silesius ; de Heine Qui me fit don de ses hauts rossignols. Je dois à Goethe un amour bien tardif, Tout à la fois indulgent et véral ;
v. 20	Keller, la rosa que una mano deja en la mano de un muerto que la amaba		Keller m'a dit la rose qu'une main Laisse en la main de ce mort qui l'aimait :

¹ Jorge Luis Borges, DVD 1, 2^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*

² J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 11. (C'est nous qui surlignons.)

³ J. L. Borges, poème « París, 1856 », recueil « El otro, el mismo » (1964), in *Obra poética*, 2 (1960-1972), *Op. Cit.*, p. 145.

y que nunca sabrá si es blanca o roja.
 Tú, lengua de Alemania, eres tu obra
 capital : el amor entrelazado
 v. 25 de las voces compuestas, las vocales
 abiertas, los sonidos que permiten
 el estudioso hexámetro del griego
 y tu rumor de selvas y de noches.
 Te tuve alguna vez. Hoy, en la linde
 v. 30 de los años cansados, te diviso
 lejana como el álgebra y la luna.¹

Fleur blanche ou rouge, il ne le saura pas.
 Ton chef-d'oeuvre, Allemagne, c'est ta langue :
 Ce sont les mots composés, amoureux
 Enlacement, les voyelles ouvertes
 Et le sonore élan qui te permettent
 Le studieux hexamètre du grec,
 Cette rumeur de forêts et de nuits.
 Tu fus jadis à moi. À présent, au terme
 De mes ans épuisés, je t'aperçois
 Aussi loin que l'algèbre ou que la lune.

Borges apprécie la capacité de l'allemand à construire des mots composés², et le naturel qui en jaillit, à la différence de l'anglais³ : « Avec cette différence qu'en anglais, les mots composés — même si l'on peut en construire, Joyce l'a magnifiquement montré — restent toujours un peu artificiels. Par contre, le premier Allemand venu peut frapper un mot composé qui n'a encore jamais été utilisé et ce mot est spontané. En anglais, cela garde quelque chose de pédant et de « littéraire » entre guillemets, dans le mauvais sens du terme »⁴. Le *Golem* (1915) de Gustav Meyrink est le premier livre en prose que Borges a lu en allemand⁵.

¹ J. L. Borges, poème « Al idioma alemán », recueil « El oro de los tigres » (1972), in *Obra poética*, 2 (1960-1972), *Op. Cit.*, pp. 314-315.

² La voix du poème « Al idioma alemán » évoque « las voces compuestas » dans le vers 25.

Parmi les défauts que Borges énonce de la langue espagnole, il relève à ce propos la « ineptitud para formar palabras compuestas » (J. L. Borges, « Las alarmas del doctor Américo Castro », in *Otras adquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 51).

³ J. L. Borges / N. J. Montenegro, *Diálogos*, *Op. Cit.*, pp. 73-74 :

¿ Por qué considera a la lengua inglesa con más posibilidades para la creación literaria ?

La realidad justifica mi parecer. El inglés es un idioma germánico y un idioma latino. Para cada concepto hay dos palabras con un leve pero precioso matiz diferencial. *Holy Ghost* es un intrincado y oscuro nombre sajón ; *Holy Spirit*, un alto y luminoso nombre latino. A diferencia del francés y del castellano, el inglés, como el griego puede forjar palabras compuestas. Así, este intraducible verso de Yeats :

That dolphin torn, that gong tormented sea.

El inglés juega libremente con verbos y con preposiciones. Recuerdo ahora estas líneas de Kipling :

*They have ridden the low monn out of the sky,
 their hoofs drum up the dawn...*

Pablo Neruda, la única vez que hablé con él me dijo que pensaba que el castellano es incapaz de literatura. Creo que exageraba.

⁴ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, pp. 42-43.

⁵ Borges a indiqué à ce sujet : « Le *Golem*, c'est le premier livre en prose que j'ai lu en allemand — car j'avais fait la tentative ridicule de commencer par la *Critique de la raison pure*, qu'on ne peut lire en aucune langue, je crois. » (Cité par Michel Berveiller dans *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, pp. 310-311).

Dans *El idioma de los argentinos*, recueil d'essais de jeunesse, Borges a dévoilé son désamour pour la littérature espagnole, exception faite de Quevedo et de Cervantes : « Confieso — no de mala voluntad y hasta con presteza y dicha en el ánimo — que algún ejemplo de genialidad española vale por literaturas enteras : don Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes. ¿ Quién más ? Dicen que don Luis de Góngora, dicen que Gracián, dicen que el Arcipreste. No los escondo, pero tampoco quiero acortarle voz a la observación de que el común de la literatura española fue siempre fastidioso »¹.

Quant à la langue espagnole, langue de ses ancêtres maternels, Borges a plutôt laissé transparaître une pensée dépréciative à l'égard de cet idiome. Son article « Las alarmas del doctor Américo Castro »² est emblématique de son attitude peu laudative à l'endroit de l'espagnol. Il y érige une sorte de plaidoyer visant à contrecarrer le point de vue du docteur Américo Castro³, qui, dans son ouvrage, intitulé *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*, s'insurge devant le constat de la déformation qui affecte l'espagnol du Río de la Plata. Castro impute cette déformation à la prégnance de langages argotiques, et entre autres, le « lunfardisme » (« lunfardismo ») et la « gauchophilie mystique » (« mística gauchofilia »). En outre, il relève dans le langage de Buenos Aires la présence d'archaïsmes et d'idiotismes américains qui contribueraient également à la dégénérescence de la langue pratiquée. Frôlant l'invective, Borges s'attache à démontrer, avec un ton quelque peu virulent — qu'il a d'ailleurs regretté par la suite —, l'absurdité de la thèse de Castro : le soi-disant « problème de la langue de Buenos Aires » est, pour lui, un faux problème. Il affirme qu'il n'y a pas d'argots en Argentine, à l'exception du « *lunfardo* », et qu'il n'y a donc pas lieu de s'alarmer. Les maux dont souffre l'Argentine tiennent plutôt aux études chimériques et mouvantes des instituts de dialectologie. Borges dénonce la méthode « sophistique » (« sofístico ») et « candide » (« candoroso ») de Castro, lorsque ce dernier s'emploie à accumuler dans son ouvrage des extraits divers comme preuve de la

¹ J. L. Borges, *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1928, p. 174, cité par Teodosio Fernández dans son article « Jorge Luis Borges frente a la literatura española », in *Textos universitarios. España en Borges, Op. Cit.*, p. 23.

² Cet essai de Borges est paru à Buenos Aires dans la revue *Sur*, n° 86, novembre 1941, pp. 65-69.

³ « Américo Castro, philologue, critique et essayiste espagnol né en 1885 au Brésil, avait été le disciple de Menéndez Pidal et de Giner de los Ríos. Il fut directeur de la section de lexicographie au Centre d'études historiques de Madrid. Établi à Buenos Aires à la suite de la guerre civile espagnole, il enseigna à la faculté de La Plata (province de Buenos Aires). Il est l'auteur de : *La Pensée de Cervantes* (1925), *Don Juan et la littérature espagnole* (1924), *L'Amérique ibérique : son présent et son passé* (1941), *L'Espagne dans son histoire : chrétiens, maures et juifs* (1948) » (in *Borges. Œuvres complètes*, tome I, édition établie, présentée et annotée par Jean Pierre Bernés, traductions de Paul Bénichou, Sylvia Bénichou-Roubaud, Jean Pierre Bernés, Roger Caillois, René L. F. Durand, Laure Guille, Claude Esteban, Néstor Ibarra et Françoise Rosset, Paris, Gallimard, (Coll. « Bibliothèque de La Pléiade »), 1993, p. 1670).

dénaturation du langage argentin ; il ne convient pas de prendre au sérieux de tels extraits, qui ne sont en rien représentatifs du langage argentin. Borges déplore qu'une personne aussi intelligente que le docteur Castro n'ait pas perçu le trait volontairement caricatural et pittoresque des auteurs retenus.

Indéniablement vexé par les déclarations superflues et incohérentes de Castro, Borges considère, ensuite, le cas de l'Espagne, en s'appuyant sur son expérience personnelle : ayant résidé trois ans en Espagne et visité de nombreuses provinces, il a pu constater que l'espagnol péninsulaire n'était pas de meilleure qualité que celui d'Argentine, et que, d'ailleurs, il n'était pas exempt d'imperfections : « El hecho es que el idioma español adolece de varias imperfecciones (monótono predominio de las vocales, excesivo relieve de las palabras, ineptitud para formar palabras compuestas »¹, fait-il remarquer. Il mentionne aussi la confusion de l'accusatif et du datif (*lo/le*). Dans le *post-scriptum* de son essai, Borges met en lumière le raisonnement paradoxal de Castro qui, d'un côté, affiche son admiration pour Ascasubi, Del Campo ou Hernández, auteurs "gauchesques" maniant un espagnol franchement dialectal, et de l'autre, il s'ingénie à démontrer le caractère « dépravé » du langage argentin. Il clôt cet essai, en indiquant que Castro a inclus son nom dans sa liste d'auteurs dont il a jugé que le style était « correct », ce qui le laisse perplexe.

Comme Manuel Vicent l'observe, l'on pourrait y voir davantage un signe de provocation qu'une attitude véritablement irrévérencieuse de la part de Borges : « Para enfadar a los académicos españoles decía que el castellano era una lengua muy fea y que prefería el inglés. »².

Certains critiques, tel Michel Berveiller³, ont perçu dans le poème-fleuve borgésien « España » et dans « Otro poema de los dones » une sorte de « palinodie », un « repentir », de Borges. Sur un rythme de litanies et d'anaphores, la voix poétique du poème « España »

¹ J. L. Borges, « Las alarmas del doctor Américo Castro », in *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 51.

² M. Vicent, « Jorge Luis Borges : la visión del ámbar », in *El País Babelia*, *Op. Cit.*

³ Michel Berveiller souligne, plus précisément, à ce sujet :

En 1964, quand Borges publia son poème *España* [...], où sous forme de litanies, avec une ferveur quasi religieuse, il célèbre la *magna parens* — de *Don Quichotte*, de la *Nuit obscure de l'âme*, et celle aussi des patios, des guitares, des « espagnolades » —, plus d'un lecteur se sera demandé si cet hommage inattendu ne représentait pas une manière de palinodie. Comme l'« Autre poème des dons » [...] où visiblement l'auteur s'efforçait de compenser par une authentique action de grâces envers le Très-Haut les remerciements ironiques dont il l'avait nargué dans le premier « Poème des dons », de 1960, ce tardif éloge de l'Espagne n'était-il pas dicté lui aussi par un repentir ? Car enfin si l'on se reporte aux écrits antérieurs de Borges, poèmes et proses, l'Espagne paraît remarquablement absente des premiers et, dans les secondes, plutôt desservie. (in *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, p. 137).

de 41 vers qui constitue, en effet-miroir, le 41^{ème} poème de l'anthologie poétique personnelle — ce qui intensifie la place qu'il occupe dans le cœur de Borges —, rend hommage à l'Espagne, à tout son passé littéraire et historique, ainsi qu'un hommage plus intime au lignage hispanique de Borges. Cette composition pourrait être, en quelque sorte, une façon de se racheter, quasiment une déclaration d'amour à ce pays, ce que corrobore le passage d'une énonciation de la 1^{ère} personne du pluriel (« nosotros ») — qui inclut le « je » poétique en début de poème (vers 8) — à la 1^{ère} personne du singulier en fin de poème (adjectif « mi »). L'irruption de cet adjectif « mi », précédée de noms de la lignée maternelle (« madre ») d'ancêtres militaires espagnols de Borges (« Acevedo », « Suárez »), transmue la voix poétique anonyme en la propre voix du poète :

- v. 1 Más allá de los símbolos,
 más allá de la pompa y la ceniza de los aniversarios,
 más allá de la aberración del gramático
 que ve en la historia del hidalgo
- v. 5 que soñaba ser don Quijote y al fin lo fue,
 no una amistad y una alegría
 sino un herbario de arcaísmos y un refranero,
 estás, España silenciosa, en **nosotros**.
- [...]
- podemos olvidarte
- v. 35 como olvidamos nuestro propio pasado,
 porque inseparablemente estás en nosotros,
 en los íntimos hábitos de la sangre,
 en los **Acevedo** y los **Suárez** de **mi** linaje,
 España,
- v. 40 **madre** de ríos y de espadas y de multiplicadas generaciones,
 incesante y fatal.¹

¹ J. L. Borges, « España », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, pp. 79-80. (C'est nous qui surlignons.)
 Traduction en français :

- v. 1 Au-delà des symboles,
 au-delà de la pompe et de la cendre des anniversaires,
 au-delà de l'aberration du grammairien
 qui voit dans l'histoire de cet hidalgo
- v. 5 qui rêvait d'être Don Quichotte et qui le fut enfin,
 non pas une amitié et une joie,
 mais un herbier d'archaïsmes et un florilège de proverbes,
 tu es, Espagne silencieuse, en nous.
- [...]
- nous pouvons t'oublier
- v. 35 comme nous oublions notre propre passé,
 parce que tu es inséparablement en nous,
 dans les intimes habitudes de notre sang,
 dans les Acevedo et les Suárez de ma lignée,
 Espagne,
- v. 40 mère de fleuves et de glaives et de générations multipliées,
 Espagne incessante et fatale.

Comme le souligne Mario Vargas Llosa, la langue espagnole est de nature proluxe et la « prose révolutionnaire » de Borges, de par sa précision, sa concision et sa quantité d'idées véhiculées dans chaque mot, rompt avec la tradition littéraire espagnole :

Une prose révolutionnaire, dans le sens où l'on y trouve presque autant d'idées que de mots, car sa précision et sa concision sont absolues, ce qui n'est pas rare dans la littérature anglaise voire française, mais qui, en revanche, dans celle de langue espagnole, ne compte que de rares précédents. [...] L'espagnol, comme l'italien ou le portugais, est une langue bavarde, abondante, exubérante, d'une formidable expressivité émotionnelle, mais, pour cela même, conceptuellement imprécise. [...] Il n'y a dans ces excès rhétoriques typiques de l'espagnol rien de blâmable : ils expriment le caractère profond d'un peuple, une manière d'être où l'émotif et le concret prévalent sur l'intellectuel et l'abstrait. C'est fondamentalement la raison pour laquelle un Valle-Inclán, un Alfonso Reyes, un Alejo Carpentier ou un Camilo José Cela – pour citer quatre magnifiques prosateurs – sont (comme disait Gabriel Ferrater) si *numerosos* – proliférants – dans leur écriture. L'inflation de leur prose ne les rend ni moins intelligents ni plus superficiels qu'un Valéry ou un T. S. Eliot. Ils sont, simplement, différents, comme le sont les peuples ibéro-américains des anglais ou français. [...]

A l'intérieur de cette tradition, la prose littéraire créée par Borges est une anomalie, une forme qui désobéit intimement à la prédisposition naturelle de la langue espagnole à l'excès, en optant pour la plus stricte économie.¹

Certes, l'on peut s'interroger sur le choix borgésien de l'espagnol comme langue d'écriture, à l'exception de son *Essai d'autobiographie* et de deux poèmes rédigés en anglais². Comment expliquer que Borges ait choisi la langue espagnole, de nature proluxe et imprécise, pour écrire et conférer à sa poésie une portée métaphysique ? Peut-être a-t-il voulu s'inscrire, à son tour, dans le sillage philosophique de Miguel de Unamuno qu'il considère comme le seul véritable philosophe de langue espagnole ? Génial thaumaturge, « [...] grand prestidigitateur littéraire »³, Borges a-t-il, peut-être, voulu contrecarrer l'opinion communément admise de la nature prolifique et redondante de l'espagnol, relever le défi, avec génie, et montrer le potentiel secret de la langue espagnole à devenir aussi précise et logique que le français et tout aussi nuancée que l'anglais⁴, comme le pense Michel Berveiller⁵ ou Mario Vargas Llosa :

¹ M. Vargas Llosa, *un demi-siècle avec Borges*, *Op. Cit.*, pp. 56-58 (en italique dans le texte).

² « Two English Poems », recueil « El otro, el mismo » (1964), in *Obra poética, 2 (1960-1972)*, *Op. Cit.*, pp. 80-82.

³ M. Vargas Llosa, *un demi-siècle avec Borges*, *Op. Cit.*, p. 64.

⁴ A propos des subtiles nuances que permet la langue anglaise, Borges délivre à Jean-José Marchand un commentaire des plus pertinent : « Quoiqu'on classe l'anglais comme une langue germanique, cela n'est pas vrai, puisque l'anglais est à la fois et **une langue germanique et une langue latine**, c'est-à-dire que **pour chaque idée** on trouve en général **deux mots** en anglais. Il y a toujours une **légère nuance**, une nuance qui n'est peut-être pas importante pour la pensée, mais qui est **très importante pour la poésie**. [...] » (*Jorge Luis Borges*, DVD 1, 2^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.* ; c'est nous qui surlignons).

⁵ Dans un texte de 1958, Borges confie l'ambition intime qu'il nourrissait depuis longtemps : « [...] *transposer en castillan la musique de l'Angleterre*, comme Garcilaso a su y transposer celle de l'Italie, et Rubén celle de la France... » (Cité par Michel Berveiller dans *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, p. 140 ; en italique dans le texte).

En forgeant un style de cette nature, qui représentait si authentiquement ses goûts et sa formation, Borges a radicalement innové dans notre tradition stylistique. Et en l'épurant, en l'intellectualisant et en le colorant à sa façon si personnelle, il a démontré que l'espagnol – la langue envers laquelle il était parfois aussi sévère que son personnage de Marta Pizarro – était potentiellement beaucoup plus riche et souple que cette tradition ne semblait l'indiquer, car, à condition qu'un écrivain de son génie veuille s'y prêter, il était capable de devenir **aussi lucide et logique que le français et aussi rigoureux et nuancé que l'anglais**. Aucune autre œuvre que celle de Borges ne peut mieux nous apprendre qu'en matière de langage littéraire rien n'est définitivement fait ni dit, mais toujours à faire.¹

Ne tarissant pas d'éloges sur le style que Borges a créé et qui égale le français ou l'anglais, en y apportant cependant un certain bémol, Mario Vargas Llosa met l'accent sur le fait que ce style nous fait ressentir « cet inquiétant mystère qu'est la perfection » :

Le style de Borges est intelligent et limpide, d'une concision mathématique, avec des adjectifs audacieux et des idées insolites, où, comme il n'y a rien de trop et rien ne manque, nous frôlons à chaque pas **cet inquiétant mystère qu'est la perfection**. À l'encontre de quelques-unes de ses affirmations pessimistes sur une prétendue incapacité de l'espagnol à la précision et à la nuance, le style qu'il a forgé démontre que l'espagnol peut être aussi exact et délicat que le français, aussi souple et innovant que l'anglais. Le style borgésien est **l'un des miracles esthétiques** du siècle qui s'achève, un style qui a dégonflé la langue espagnole de son éléphantiasis rhétorique, de l'emphase et de la répétition qui l'asphyxiaient, qui l'a épurée presque jusqu'à l'anorexie et l'a obligée à être lumineusement intelligente. (Pour trouver un autre prosateur aussi intelligent que lui, il faut remonter à Quevedo, un écrivain que Borges aime et dont il fit une précieuse anthologie commentée).

Ceci dit, dans la prose de Borges, par excès de raison et d'idées, ou de contention intellectuelle, il y a aussi, comme dans celle de Quevedo, **quelque chose d'inhumain**. C'est une prose qui lui a permis d'écrire merveilleusement ses fulgurants récits fantastiques, l'orfèvrerie de ses essais qui transmutaient en littérature toute l'existence, et ses poèmes raisonnés.²

Insatiable³, Borges ne s'est pas limité à l'apprentissage du français, du latin, de l'allemand ou encore à la connaissance profonde et subtile de l'anglais et au maniement en virtuose de la langue espagnole, il a appris, en outre en autodidacte, l'italien, au moyen d'une traduction bilingue de *La Divine Comédie* de Dante, lors de ses longs voyages en tramway pour se rendre à la bibliothèque municipale où il travailla neuf années durant. Loin de l'avoir laissé indifférent, Borges a indiqué avoir lu une dizaine de fois la *Divine Comédie* dans des éditions distinctes et dans diverses traductions. C'est dire toute l'importance qu'a revêtu, à ses yeux, ce chef-d'œuvre qui s'est manifesté à lui comme une sorte de panthéisme, de livre absolu :

J.L.B. : [...] que peut-on écrire après avoir écrit *La Divine Comédie* ? On dirait que ce livre **contient tout** et il me semble extraordinaire que des écrivains italiens aient osé écrire après Dante. Pourtant, pour n'en citer qu'un, nous avons l'Arioste, dont le *Roland furieux*, tout en ne ressemblant en rien à *La Divine Comédie* n'est peut-être pas moins significatif ou moins agréable qu'elle. Ce qui

¹ M. Vargas Llosa, *un demi-siècle avec Borges*, *Op. Cit.*, pp. 59-60. (C'est nous qui surlignons.)

² *Ibid.*, pp. 82-83. (C'est nous qui surlignons.)

³ « [...] j'ai une curiosité philologique assez grande », a souligné Borges à Jean-José Marchand (*Jorge Luis Borges*, DVD 1, 1^{ère} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*).

signifie qu'**aucun écrivain n'épuise la littérature**. Mais que pouvait écrire Dante, l'individu Dante Alighieri, après avoir écrit ce livre **total**, *La Divine Comédie* ? [...] ¹

Cet ouvrage a suscité en lui une réelle fascination et le développement d'une réflexion². En outre, il lui a révélé qu'il était en mesure de comprendre le texte écrit en italien. Une langue qu'il ne parviendra pas à parler ou à comprendre à l'oral³.

2) Borges : un homme pacifique et « citoyen du monde »

Borges est un homme profondément pacifique et cosmopolite⁴, comme le fait entendre ce discours :

Je ne crois pas à la violence, je ne crois pas à la guerre. Je pense que tout cela est une erreur. Je crois au consensus, non au désaccord. Je ne crois pas aux pays. Les pays sont une erreur, une superstition. Je pense que le monde devrait être un tout, même au sens où l'entendaient les Stoïciens. Nous devrions être des cosmopolites, des **citoyens du monde**. Il y a tant de villes où je me sens chez moi,

¹ J. L. Borges / Osvaldo Ferrari, « Dante, une lecture infinie », in *Borges en dialogues, Op. Cit.*, p. 173. (C'est nous qui surlignons.)

² Pour un approfondissement de la réflexion de Borges sur l'œuvre dantesque, l'on peut, tout particulièrement, lire :

- « La duración del infierno » (ensayo), in *Discusión* (1932).
- « *Dante's Purgatorio*, de Laurence Binyon » (reseña), in *El Hogar*, 24 de febrero de 1939.
- « El enigma de Ulises » (ensayo), in *Escritura*, marzo de 1948, repris dans *Textos recobrados 1931-1955*.
- « Destino escandinavo » (ensayo), in *Sur*, enero-febrero de 1953, repris dans *Borges en Sur 1931-1980*.
- « Inferno, I, 32 » (prosa breve), in *El hacedor* (1960).
- « Italia » (nota), in *Lyra*, 1961, repris dans *Textos recobrados 1956-1986*.
- « Mi primer encuentro con Dante », in *Quaderni italiani di Buenos Aires*, abril de 1961, repris dans *Textos recobrados 1956-1986*.
- *Essai d'autobiographie* (1970).
- « Estudio preliminar por Jorge Luis Borges », in *La Divina Comedia*, traducción de Cayetano Rosell y notas de Narciso Bruzzi Costas, México, editorial Cumbre Grolier, 1978, 503 pages.
- « *La Divina Comedia* » (ensayo), in *Siete noches* (1980).
- « *Inferno, V, 129* » (poema), in *La cifra* (1981).
- *Nueve ensayos dantescos* (1982).
- « Dante, una lectura infinita » (diálogo), in *Borges en diálogo. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Osvaldo Ferrari* (1985).

³ Borges a indiqué à ce sujet à Jean-José Marchand : « Moi, moi je ne peux pas parler en italien. Si vous me parlez en italien, je comprendrai fort peu ce que vous me dites. Je suis allé au cinéma italien, au théâtre italien, je n'ai presque rien compris. Mais j'ai lu *La Divine Comédie*, disons, une douzaine de fois dans des éditions différentes. Ces éditions sont tellement bonnes que même si l'on n'entend pas le texte on comprend les notes. Puis j'ai lu aussi Arioste, j'ai lu le Tasse, j'ai lu Gentile et Croce, mais je ne peux pas suivre une conversation en italien. Je crois que cela est beaucoup moins important que le fait de vouloir jouer d'une littérature. » (*Jorge Luis Borges*, DVD 1, 1^{ère} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*).

⁴ Le terme « cosmopolitisme » est à entendre dans l'acception du dictionnaire de l'Académie française de l'édition de 1978 : « Citoyen du monde. Il se dit de celui qui n'adopte point de patrie. Un cosmopolite regarde l'univers comme sa patrie » (M. Berveiller, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges, Op. Cit.*, p. 15).

Buenos Aires, Austin, au Texas, ou Montevideo, et ce soir Cambridge, pourquoi pas ? Genève, Edimbourg, tant de villes où je suis chez moi. C'est bien mieux que d'avoir un seul clocher, ou un seul pays.¹

Ainsi saisit-on mieux pourquoi il abhorre en son for intérieur le nationalisme² : « Je hais le nationalisme. J'essaie d'être **cosmopolite, citoyen du monde**. Et je suis également **un bon citoyen argentin** »³. Dans ce propos, l'on comprend que Borges, tel Janus, a tourné les yeux vers l'Europe et, au-delà, vers le monde entier, en même temps que vers l'Argentine, ce qui a déclenché, d'ailleurs, des divergences de points de vue et un clivage entre ceux qui ont considéré Borges comme un écrivain profondément sud-américain⁴ et d'autres comme un écrivain cosmopolite. A cet égard, la dissension entre Jorge Luis Borges et Julio Cortázar, l'un de ses contemporains écrivains argentins, demeure mémorable :

— *Vous vous sentez un écrivain sud-américain ?*
— *Qui oserait en douter ?*
— *Si je vous pose la question, c'est que je me rappelle cette appréciation de Cortázar qui affirme que des auteurs tels que vous et Bioy Casares ont écrit les yeux tournés vers l'Europe, alors que ceux de sa génération, lui-même et d'autres comme García Márquez, Vargas Llosa, ont écrit les yeux tournés vers l'Amérique.*

¹ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 106. (C'est nous qui surlignons.)

² Mario Vargas Llosa n'a pas manqué de souligner que « Borges a fort lucidement vu dans le nazisme l'excroissance d'un mal plus grand et plus répandu : le nationalisme. » (M. Vargas Llosa, *Un demi-siècle avec Borges*, *Op. Cit.*, p. 92).

³ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 174. (C'est nous qui surlignons.)

⁴ Tel est le cas, entre autres, de Ernesto Sábato, qui insiste sur l'"Argentinité de Borges", sans pour autant récuser la dimension métaphysique de l'œuvre borgésienne :

ARGENTINITÉ DE BORGES

Dans le prologue qu'Ibarra rédigea pour la traduction française de *Ficciones*, à côté d'intelligentes trouvailles, il soutient erronément que « personne n'a moins de patrie que Jorge Luis Borges ». Moi je pense tout au contraire que ses attributs caractérisent un certain type d'Argentin.

En premier lieu, sa constante préoccupation pour le temps et par conséquent son inclination métaphysique. Mais en outre, un lexique et un style qui ne pouvaient apparaître ailleurs qu'aux bords du Rio de la Plata. A la manière d'une orgueilleuse revendication de la patrie contre les parvenus, beaucoup d'Argentins de l'antique classe terrienne usent des tournures linguistiques du *criollo* et même du simple gaucho, à travers lesquelles transparait ce mélange de stoïcisme devant l'infortune, de mélancolique poésie, d'ironie voilée et d'arrogance sous une apparente modestie, caractéristiques de cette race d'hommes de la steppe. Par vocation littéraire et orgueil national, Borges recueille et stylise admirablement ces nuances, et tout à coup par une tournure ou quelques mots dépourvus de cette frustrée couleur locale des folkloristes il crée, vertigineusement, de la patrie.

Il n'y a rien en lui, pas plus de bon que de mauvais, de fond ni de forme, qui ne soit radicalement argentin. Les nationalistes de droite, ainsi que ceux de gauche, l'accusent d'être « européen » : ils ne comprennent pas que même en cela *il n'est pas européen*. (Ernesto Sábato, « Les deux Borges », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, *Op. Cit.*, pp. 170-171 ; en italique dans le texte.)

— Je ne sais pas s'ils ont les yeux tournés vers l'Amérique. Ce que je sais, c'est que moi je les ai tournés, et par trop... et vers quoi les ai-je tournés ? Vers les confins de Buenos Aires ou vers le passé historique argentin. Je ne sais pas si Cortázar a écrit des *milongas* ou des paroles de tangos, mais ce que j'ai lu de lui n'est pas particulièrement créé.¹

De même que Ernesto Sábato, Mario Vargas Llosa perçoit dans le cosmopolitisme de Borges une manière d'être un écrivain profondément argentin, et plus globalement, latino-américain :

Qui, parmi ses *contemporains*, se promena avec autant de désinvolture parmi les mythes scandinaves, la poésie anglo-saxonne, la philosophie allemande, la littérature du Siècle d'or, les poètes anglais, Dante, Homère, les mythes et légendes du Moyen et de l'Extrême-Orient que l'Europe traduisit et divulgua ? Mais cela n'a pas fait de Borges un « Européen ». ² [...]

Borges n'était pas un écrivain prisonnier d'une tradition nationale, comme peut l'être souvent l'écrivain européen, et cela facilitait ses déplacements dans l'espace culturel, où il évoluait avec désinvolture grâce aux nombreuses langues qu'il possédait. Son cosmopolitisme, cette avidité à s'emparer d'un espace culturel aussi vaste, à s'inventer un passé personnel avec celui des autres, est une façon profonde d'être argentin, c'est-à-dire latino-américain.³

Borges défend, par là, une certaine conception de la tradition culturelle et littéraire argentine : chez les écrivains argentins il discerne une volonté de ne pas se soumettre au joug de l'hégémonie culturelle espagnole et, par conséquent, une prise de distance délibérée avec l'Espagne. Il définit, en ce sens, la tradition argentine « como un querer apartarse de España, como un voluntario distanciamiento de España »⁴. Pour Borges, être argentin, c'est être cosmopolite. Et cette inhérence sous-tend, à son avis, la quête de l'éternité — ou pour mieux dire « l'utopie de l'éternité »⁵—, comme le laisse entendre la définition qu'il propose de l'adjectif “cosmopolite” :

Dans un hommage posthume à Victoria Ocampo, Borges s'est montré très explicite sur sa vocation de citoyen du monde : « Être cosmopolite ne signifie pas être indifférent à un pays, et être sensible à d'autres, non. Cela représente **la généreuse ambition de vouloir être sensible à tous les pays et à toutes les époques, le désir d'éternité...** »⁶

Eu égard à cette conception borgésienne de la tradition argentine, non point subordonnée à un seul pays, l'Espagne, mais ancrée dans une propension, en quelque sorte panthéiste, à la sensibilité aux cultures littéraires de tous les pays du monde entier, en tout temps, l'on saisit alors mieux la réaction d'hostilité et d'indignation qu'ont manifestée

¹ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, p. 102.

² M. Vargas Llosa, *Un demi-siècle avec Borges*, *Op. Cit.*, p. 52 (en italique dans le texte).

³ *Ibid.*, p. 53.

⁴ J. L. Borges, « El escritor argentino y la tradición », in *Discusión*, *Op. Cit.*, p. 198.

⁵ Nous empruntons cette expression au titre de l'ouvrage de José Óscar Carrasco Tinoco, intitulé *La utopía de la eternidad en Miguel de Unamuno y Jorge Luis Borges* (Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2006, 82 pages).

⁶ M. Vargas Llosa, *Un demi-siècle avec Borges*, *Op. Cit.*, p. 93. (C'est nous qui surlignons.)

Borges et d'autres écrivains latino-américains à la parution, le 15 avril 1927, d'un article anonyme, intitulé « Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica ». Cet article qui a déclenché une vive polémique fut, en fait, rédigé par Guillermo de Torre en personne, alors en charge du secrétariat de la revue *La Gaceta Literaria* où parut l'article¹. Il ne s'agissait pas pour le rédacteur d'affirmer une quelconque hégémonie de l'Espagne mais simplement de rappeler le rôle influent, prééminent, qu'a joué l'Espagne dans la culture hispano-américaine, de préciser que l'ère intellectuelle de la culture hispano-américaine s'inscrit, non pas sous la domination hégémonique et post-coloniale d'Espagne, mais dans la continuité naturelle de la sphère espagnole. L'introduction de *Literaturas europeas de vanguardia* porte trace de cette célèbre polémique qui a mis plus d'un an à s'éteindre :

Todo comenzó con el editorial titulado “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica”, que apareció sin firma en *La Gaceta Literaria*, revista de la que era secretario. En él, además de defender este nombre para la comunidad espiritual transoceánica de la misma lengua —en lugar de Latinoamérica—, reivindicaba el protagonismo de España en la cultura hispanoamericana y la necesidad que las antiguas colonias tenían de “penetrar en la atmósfera intelectual de la antigua metrópoli”.

Pese a las protestas de nobleza y altura de miras que se arrogaba (“Que nuestro hispanoamericanismo, que el criterio de *La Gaceta Literaria*, en este punto cardinal de vitalidad expansiva, es absolutamente puro y generoso y no implica hegemonía política o intelectual de ninguna clase, lo evidencia el hecho de que nosotros siempre hemos tendido a considerar **el área intelectual americana como una prolongación del área española**. Y esto, no por un carácter anexionista reprochable, sino por el deseo de borrar fronteras, de no establecer distingos, de agrupar bajo un mismo común denominador de consideración idéntica toda la producción intelectual en la misma lengua ; por el deseo de anular diferencias valoradoras, juzgando con el mismo espíritu personas y obras de aquende y allende el Atlántico”), lo cierto es que el artículo en cuestión irritó la sensibilidad a flor de piel de los escritores de ultramar, reavivando el contencioso ya viejo sobre la independencia cultural de las naciones americanas, presente en diferentes momentos de la historia.²

A l'occasion d'un entretien, Borges n'a pas manqué de s'étonner que, au niveau linguistique, les termes “espagnol” et “castillan” prennent une connotation distincte d'un côté ou de l'autre de l'Atlantique :

[...] en ce qui concerne la langue, à partir du moment où nous parlons castillan... l'usage du « castillan » ; « castillan » est préférable à « espagnol » ; parce que « castillan » paraît plus général. Mais aujourd'hui en Espagne on dit « espagnol » parce que « castillan » semble limité à une région : la Castille. Mais ici, que pouvons-nous faire avec les régionalismes d'Espagne ? Rien. Dès lors, nous avons préféré « castillan » parce que plus général. En revanche en Espagne, « castillan » est régional. Il est étrange que ces deux mots, « castillan » et « espagnol », aient des connotations différentes, selon qu'on les emploie de ce côté ou de l'autre côté de l'Atlantique. Mais c'est un fait acquis, et Lugones a intitulé son dictionnaire *Dictionnaire du Castillan usuel*. Il existe un livre du philosophe Costa Álvarez, il y parle du castillan, de l'argentin, ou de quelque chose comme ça, et non de l'espagnol qui lui est apparu déjà comme une intromission politique.³

¹ G. de Torre, « Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica », in *La Gaceta Literaria*, año I, n° 8, Madrid, 15 de abril de 1927, página primera.

² G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Op. Cit., pp. XLV-XLVI. (C'est nous qui surlignons.)

³ J. L. Borges / O. Ferrari, *Retrouvailles. Dialogues inédits*, Op. Cit., p. 106.

B- Une œuvre poétique cosmopolite

1) Des sources d'inspirations hétéroclites

a) Borges : le « pèlerin des cultures »¹

Zunilda Gertel observe, avec acuité, que « [...] la cultura **cosmopolita** da a Borges esa cosmovisión que le permite **dilucidar la realidad argentina** y lograr en ella **proyecciones de universalidad**. »². Saúl Yurkievich souligne que « Comme sa prose, la poésie de Borges est collectrice »³ :

[L'œuvre de Borges] fait montre d'une exceptionnelle capacité additive. [...] Correspondant à une culture multiculturelle, elle pratique le syncrétisme des sources hétéroclites et sous-tend la transculture babélique, faite de promiscuité migrante et polyglotte. Borges invente ainsi une appropriation unique de cette vaste et distincte matière transculturelle, un amalgame particulier de diverses sources, rehaussé par une composition si équilibrée et rigoureuse que tous les composants deviennent nécessaires, inéluctables.⁴

Borges puise, en effet, dans les littératures et les philosophies du monde entier, de tous les continents, comme le montre magistralement la thèse de Michel Berveiller, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*⁵, ouvrage qui a le mérite d'inventorier les multiples et diverses sources d'inspiration de Borges. Michel Berveiller fait remarquer très justement : « Alors que tant de littérateurs prennent un soin jaloux de dissimuler leurs sources, Borges les prodigue, en rajoute, invente même des sources apocryphes »⁶. Les allusions, les mentions de noms d'auteurs et de personnages, aux multiples origines⁷, abondent, non seulement dans les titres ou les épigraphes, mais aussi dans le corps même des poèmes. Pléthorique en toponymes explicites⁸, la *Antología poética 1923-1977* nous

¹ Nous empruntons cette expression à François Taillandier (in *Jorge Luis Borges*, Paris, Éditions François Bourin, 1993, p. 11 et p. 137).

² Z. Gertel, *Borges y su retorno a la poesía*, Op. Cit., p. 19. (C'est nous qui surlignons.)

³ S. Yurkievich, « Borges (Jorge Luis) 1899-1986 », in *Encyclopaedia Universalis*, tome 4, Paris, Encyclopaedia Universalis S.A., 2008, p. 362.

⁴ *Ibid.*, p. 363.

⁵ M. Berveiller, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, Op. Cit., 507 pages.

⁶ *Ibid.*, p. 132.

⁷ Pour de plus amples précisions, l'on peut consulter l'annexe n°5 : « *Antología poética 1923-1977* : origines des personnes et des personnages cités » (pp. 770-774). Cette annexe recueille selon leur origine les références explicites aux auteurs ou aux personnages de l'anthologie poétique personnelle de Borges.

⁸ Pour connaître plus en détail les toponymes mentionnés, l'on peut se reporter à l'annexe n°6, intitulée « *Antología poética 1923-1977* : les toponymes » (pp. 775-777).

fait voyager dans l’Ancien Continent mais aussi dans le Nouveau Continent¹. Le polyglottisme de Borges vient, en outre, irriguer toute sa production d’un cosmopolitisme lexical qui corrobore sa quête d’universalité. Ainsi son anthologie poétique personnelle est-elle parsemée de mots, d’expressions, de titres ou de références en latin, français, anglais, allemand. Comme le souligne François Taillandier, sa quête d’universalité sous-tend la recherche d’une « authentique libération » de tout ce qui emprisonne l’homme, la quête d’un au-delà de la représentation, dirait Schopenhauer :

[...] Des continents entiers sont apparus, dont nous ignorons tout. D’immenses fragments de notre propre culture se détachent, s’éloignent, en une sorte de dérive des continents. Le parcours de Borges, qu’il nous ramène aux anciennes littératures épiques, à Milton ou à Swedenborg, à la théologie ou au bouddhisme, aux *Mille et Une Nuits* ou aux temples shintoïstes, est authentiquement un **parcours odysseéen**, qui vise à nous rappeler ou à nous faire entrevoir l’existence de ces continents : une invitation au voyage — au voyage et à l’intelligence.

L’homme qui parle dans la poésie de Borges est **prisonnier** d’un Moi, d’un destin, d’un temps successif, et **cherche à se relier à l’Univers et à l’Humanité**. L’homme auquel s’adressent le Pèlerin et le Professeur est prisonnier d’une vision du monde, d’une culture, d’un siècle, et perd de vue ce qu’il y avait avant, ce qu’il y a ailleurs. Dans les deux cas il s’agit de s’arracher à une geôle, de s’aventurer dans le vaste Univers dont le reflet réside en nous-mêmes comme un appel. Cette **authentique libération**, qui met l’individu en relation avec l’immensité « concave » de l’Univers, est **l’ultime message** du conférencier, du pèlerin, du poète.²

Nombre d’expériences énumérées dans le poème-fleuve « Otro poema de los dones » proviennent de la pléthore de lectures que Borges a effectuée sa vie durant : « Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído »³, reconnaît-il d’ailleurs. Alejandro Vaccaro soutient que « Para [él], Borges es el lector más importante de la historia de la humanidad »⁴. Toutes ces sources littéraires ont nourri et favorisé son potentiel d’imagination. En tant que poète-lecteur, Borges donne naissance à la voix d’un « yo » extatique, un « yo » qui fait l’expérience de l’extase de la lecture, ce qui le conduit vers un “au-delà” imaginaire. De ce point de vue, Saúl Yurkievich constate que « Muchos de sus poemas nacen como **iluminaciones de un lector** que fabula y que se proyecta imaginativamente más allá de lo leído »⁵.

¹ Michel Berveiller établit à ce sujet une comparaison des plus pertinente : « De Buenos Aires à Stockholm, de New York à New Delhi, de la plaine argentine aux steppes de l’Asie centrale, sa poésie promène le lecteur comme le tapis magique des contes arabes » (in *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, p. 454).

² F. Taillandier, *Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, pp. 145-146. (C’est nous qui surlignons.)

³ J. L. Borges, « Epílogo » de *El hacedor* (1960), in *Jorge Luis Borges. Poesía completa*, *Op. Cit.*, p. 160.

Cette même idée affleurerait déjà dans le prologue du recueil d’essais *Discusión* (1932) : « Vida y muerte le han faltado a mi vida. De esa indigencia, mi laborioso amor por estas minucias » (J. L. Borges, *Discusión*, *Op. Cit.*, p. 10).

⁴ *Jorge Luis Borges* [2006], in *Documenta*, *Op. Cit.*

⁵ S. Yurkievich, « Borges, poeta circular », in *Expliquémonos a Borges como poeta*, *Op. Cit.*, p. 73. (C’est nous qui surlignons.)

b) La bibliothèque paternelle : le Paradis de l'enfance

Borges a souvent évoqué l'aspect fondamental de la bibliothèque de son père¹ qui recelait une multitude d'ouvrages, la plupart, en anglais :

A la maison, on parlait communément l'anglais et l'espagnol. Si on me demandait ce qui a compté le plus dans ma vie, je répondrais : la bibliothèque de mon père. Il m'arrive de penser qu'en fait je ne suis jamais sorti de cette bibliothèque. Je la revois encore. C'était une pièce à part, entièrement tapissée de rayonnages vitrés, et qui devait contenir plusieurs milliers de volumes.²

Dans son *Essai d'autobiographie* il n'omet pas de citer ses premières lectures d'enfance dans la langue de Shakespeare :

[...] j'ai un souvenir très net de bien des illustrations de l'*Encyclopaedia* de Chambers et de la *Britannica*. Le premier roman que j'aie lu jusqu'au bout fut *Huckleberry Finn*. Vinrent après *Roughing It* et *Flush Days in California*. J'ai aussi lu les livres du capitaine Marryat, *Les Premiers Hommes dans la lune* de Wells, Edgar Allan Poe et une édition en un volume de Longfellow, l'*Ile au trésor*, Dickens, *Don Quichotte*, *Tom Brown's School Days*, les *Contes* de Grimm, Lewis Carroll, *Les Aventures de Mr. Verdant Green* (un livre oublié maintenant), *Les Mille et Une Nuits* de Burton. [...] Ces livres dont je viens de parler, je les ai lus en anglais.³

Relevons dans ce passage le rôle de premier plan que joua, dans le développement de l'érudition de l'enfant, « niño intelectualmente precoz »⁴, la lecture des encyclopédies de Chambers et de la *Britannica*. A ce sujet, Alan Pauls commente ce que représente pour Borges l'encyclopédie et fait remarquer l'intense corrélation entre une bibliothèque et une encyclopédie :

En rigor, para Borges, la enciclopedia no es exactamente un libro. Anónima, hecha de miles de pequeños bloques interconectados, como la Muralla China, está más acá o más allá del libro : por su exhaustividad, su radio de alcance, su capacidad de inclusión y expansión, podría ser el Libro de los Libros, una suerte de Summa cultural pagana. En Borges, sin embargo, la enciclopedia es menos un libro que un *concepto de funcionamiento*, un complejo de instrucciones, criterios y formas de organización que define ciertas maneras de escribir y de leer un libro. Cualquier libro, todos los libros. La enciclopedia es, en ese sentido, el modelo por excelencia del libro borgeano : un *libro-biblioteca*, es decir : un libro que reproduce a escala, en un formato relativamente portátil, la lógica que gobierna el funcionamiento de una biblioteca. [...]

¿ Qué parentesco hay para Borges entre la biblioteca y la enciclopedia ? En principio, ambas comparten la idea de tesoro, de archivo, una cierta ética del almacenamiento y la conservación ; ambas descansan en creencias como la totalidad y la universalidad. Y ambas ponen en juego la relación equívoca, siempre al borde de la inestabilidad, que existe entre el orden y el caos, la necesidad y el azar, la razón y la insensatez. Comparado con las violencias del mundo, el espacio cerrado de la biblioteca puede proporcionar amparo, seguridad, un aislamiento confortable, y las muchas formas de disciplina que gobiernan los libros (inventario, orden alfabético, clasificación, catalogación, etc.) bien pueden ser un antídoto eficaz para conjurar los desplantes antojadizos de la vida. Lo mismo sucede

¹ « Ante todo yo diría que la biblioteca de mi padre ha sido el acontecimiento capital de mi vida. » (in *Jorge Luis Borges entrevistado en "A Fondo"* [1980], por Joaquín Soler Serrano, *Op. Cit.*).

² J. L. Borges, *Essai d'autobiographie*, *Op. Cit.*, p. 276.

³ *Ibid.*, p. 276.

⁴ *Jorge Luis Borges* [2006], in *Documenta*, *Op. Cit.*

con las enciclopedias. A primera vista sólo suministran tranquilidad. Allí está *todo*, se dice el pequeño Borges ante la *Británica*, y es obvio que ese « todo » tranquiliza porque reduce, jibariza, *acota* algo — el saber, la cultura, la memoria, la información : la economía del sentido — que es infinito, que no cesa de escurrirse, que siempre está creciendo y escapándose en direcciones caprichosas... Pero no sólo está todo, sino que está *ordenado*, filtrado por el tamiz de un conjunto de categorizaciones (el orden del alfabeto, los períodos históricos, las regiones del saber, etc.) no muy distintas de las que se ejercen sobre los libros que forman una biblioteca, de modo que el lector, al emprender la travesía, no corra el riesgo de perderse.¹

Dans le prologue de sa biographie littéraire écrite sur le poète populaire, Evaristo Carriego, Borges souligne d'ailleurs le contraste saisissant entre les aventures exotiques et extraordinaires qu'il vivait au quotidien, durant son enfance, immergé dans l'atmosphère de ces livres en anglais, et l'ambiance portègne qui régnait hors de sa maison qu'il croyait être le « Palermo del cuchillo y de la guitarra » :

*Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un **jardín**, detrás de una **verja con lanzas**, y en una **biblioteca de ilimitados libros ingleses**. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson, agonizando bajo las patas de los caballos, y el traidor que abandonó a su amigo en la luna, y el viajero del tiempo, que trajo del porvenir una flor marchita, y el genio encarcelado durante siglos en el cántaro salomónico, y el profeta velado del Jorasán, que detrás de las piedras y de la seda ocultaba la lepra.²*

Ce passage suggère combien ce lieu magique, “sacré”, de la bibliothèque paternelle, implanté au cœur d'un jardin secret, protégé et fermé (« un jardín, detrás de una verja con lanzas »), symbolisait le Paradis de l'enfance, le Jardin de l'Eden du Père Tout-Puissant. Rémi le Marc'hadour souligne que « [...] la bibliothèque originelle fut l'espace enchanté de l'enfance où s'aiguïsa l'imagination du jeune Georgie [...] »³. Empreints d'une dimension autobiographique, les deux premiers vers du poème « Llaneza » suggèrent l'identification de l'ouverture de la grille (« la verja ») de ce jardin paradisiaque de l'enfance à l'ouverture d'un livre de la bibliothèque, par le truchement de la métonymie du contenu (« la página », c'est-à-dire les pages des livres) pour le contenant (le jardin-bibliothèque) :

v. 1 Se abre la **verja del jardín**
v. 2 con la docilidad de **la página**⁴

La grille du jardin s'ouvre
avec la docilité d'une page

¹ A. Pauls, *El factor Borges*, Op. Cit., pp. 90, 91 et 93 (en italique dans le texte).

² J. L. Borges, *Evaristo Carriego*, Op. Cit., p. 9 (en italique dans le texte ; c'est nous qui surlignons et soulignons.).

³ R. Le Marc'hadour, *Identité et individuation dans l'oeuvre de Jorge Luis Borges*, Op. Cit., p. 98.

⁴ J. L. Borges, « Llaneza », vers 1 et 2, in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 11. (C'est nous qui surlignons.)

L'Essai d'autobiographie met en lumière combien Norah et Georgie étaient l'objet d'une incessante surprotection de la part de leurs géniteurs, combien ils étaient à l'abri dans Palermo¹, le quartier pauvre des faubourgs de Buenos Aires qui connaissait, alors, une vague d'immigration d'Italiens : « A Palermo vivaient des gens pauvres mais décents ainsi que des éléments beaucoup moins désirables. Il y avait aussi un Palermo de truands — que l'on appelait les *compadritos* — fameux pour leurs rixes au couteau, mais ce Palermo-là n'a frappé mon imagination que plus tard, car **on faisait tout à la maison pour que nous l'ignorions et l'on y parvenait fort bien.** »². Emir Rodríguez Monegal explique à ce sujet : « Au moment où Borges venait de naître et où ses parents décidèrent de s'installer à Palermo, Buenos Aires commençait à ressembler à une ville italienne. Cependant Georgie ignorait pratiquement tout de cette évolution. Il continuait de vivre dans son jardin, protégé du monde extérieur par son imagination et les histoires que lui racontait sa grand-mère anglaise »³.

Cette situation de confinement dans un lieu paisible que connut l'enfant Borges n'est pas sans rappeler la légende du prince Siddharta, surprotégé lui aussi par son père, que Borges décrit dans son essai sur le bouddhisme⁴ : la légende révèle que le père de Siddharta, souhaitant qu'il devienne le maître du monde, fit ériger trois palais destinés à accueillir son fils, afin de l'isoler des maux que connaît, un jour ou l'autre, tout homme. Mais, au bout de dix années heureuses passées dans ces palais, le prince Siddharta, à l'âge de vingt-neuf ans, découvrit la vérité que lui avait cachée son père. Diverses excursions lui dévoilèrent la vieillesse, la maladie et la mort, qui sont le lot de tous les hommes. Cette

¹ Comme en témoigne Roberto Alifano : « Palermo era el lugar donde terminaba la ciudad de Buenos Aires. Estaba el arroyo Maldonado y después ya empezaba la llanura [...] y el barrio de Palermo era un barrio de casas bajas, un barrio humilde, un barrio pobre de las afueras de Buenos Aires [...] » (*Jorge Luis Borges* [2006], in *Documenta, Op. Cit.*).

² J. L. Borges, *Essai d'autobiographie, Op. Cit.*, p. 270. (C'est nous qui surlignons.)

³ E. Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire, Op. Cit.*, pp. 67-68.

⁴ J. L. Borges / A. Jurado, *Qué es el budismo, Op. Cit.*, pp. 12-13 :

Los intérpretes del sueño de Maya han profetizado que su hijo será dueño del mundo (un gran rey) o redentor del mundo. Su padre quiere lo primero ; hace levantar tres palacios para Siddharta, de los que excluye toda cosa que puede revelar la caducidad, el dolor o la muerte. El príncipe se casa al cumplir los diecinueve años [...]

Diez años de ilusoria felicidad transcurren para el príncipe, dedicados al goce de los sentidos en su palacio, cuyo harén encierra ochenta y cuatro mil mujeres, pero Siddharta sale una mañana en su coche y ve con estupor a un hombre encorvado « cuyo pelo no es como el de los otros », que se apoya en un bastón para caminar y cuya carne tiembla. Pregunta qué hombre es ése : el cochero explica que es un anciano y que todos los hombres de la tierra serán como él. En otra salida ve a un hombre que la lepra devora ; el cochero explica que es un enfermo y que nadie está exento de este peligro. En otra ve a un hombre que llevan en un féretro ; ese hombre inmóvil es un muerto, le explican, y morir es la ley de todo el que nace. En la última salida ve a un monje de las órdenes mendicantes que no desea ni morir ni vivir [...]. La paz está en su cara ; Siddharta ha encontrado el camino.

découverte marqua la rupture de Siddharta avec cette première période de bonheur illusoire et de vie mondaine.

c) Le Paradis Perdu et l'Éternel Retour du Labyrinthe cauchemardesque

Après la mort du père protecteur, afin de subvenir aux besoins de sa famille alors composée de sa mère, Leonor, et de sa sœur, Norah, Jorge Luis Borges, jusque-là dans une situation de protégé, à l'intérieur du jardin, endossa le rôle de protecteur¹, en occupant, de 1938 à 1946, un modeste poste de « premier assistant »² dans une bibliothèque de quartier du sud-ouest de Buenos Aires, Miguel Cané. Cette première expérience professionnelle malheureuse³ saccagea le Paradis de la Bibliothèque originelle de son enfance, le ravala à une vision cauchemardesque de Paradis Perdu, empreinte de violence. Ce “mundus inversus” fut, entre autres, à l'origine du récit kafkaïen, « La Biblioteca de Babel »⁴. Ce renversement dans la trajectoire vitale du Paradis de l'enfance qui déclencha un véritable

¹ Concernant le personnage de Grégoire Samsa, « la dialectique du protégé et du protecteur, de l'intérieur et de l'extérieur » que Pierre Brunel relève dans son analyse de *La métamorphose* de Franz Kafka (P. Brunel, *Le Mythe de la métamorphose, Op. Cit.*, p. 116) se retrouve en écho dans la trajectoire de vie de Borges.

² J. L. Borges, *Essai d'autobiographie, Op. Cit.*, p. 313.

³ Dans son *Essai d'autobiographie* Borges ne passe pas sous silence cette période difficile de sa vie et, au contraire, il énonce précisément les motifs qui occasionnèrent son mal-être dans cette bibliothèque :

A la bibliothèque, nous avions très peu de travail. Nous étions une cinquantaine à faire la besogne qu'une quinzaine de personnes auraient pu facilement accomplir. Ma propre tâche, partagée avec quinze ou vingt de mes collègues, consistait à classer et à cataloguer le fonds de la bibliothèque qui n'avait jamais été catalogué. Ce fonds toutefois était si maigre que nous arrivions à trouver les livres sans avoir recours au classement, si bien que ce classement si laborieusement exécuté n'était jamais requis ni utilisé. Le premier jour je travaillais consciencieusement, le jour suivant quelques-uns de mes collègues me prirent à part pour me dire que je ne pouvais continuer ainsi sans leur faire du tort. « Et, m'expliquaient-ils, comme ce catalogue a été créé pour nous donner un semblant de travail, vous allez nous faire perdre notre place. [...] »

Je restai dans mon emploi à la bibliothèque environ neuf ans. Pendant ces neuf années je fus horriblement malheureux. Mes collègues à la bibliothèque ne s'intéressaient à rien d'autre qu'aux courses de chevaux, aux matches de football et aux histoires grivoises. Il arriva une fois qu'une femme, une des lectrices, fut violée en allant aux toilettes réservées aux femmes. De l'avis général, de telles choses étaient inévitables du fait que les toilettes pour hommes et les toilettes pour femmes étaient mitoyennes. (*Ibid.*, pp. 314-315).

⁴ Borges relate à ce propos : « Bien que mes collègues m'aient considéré comme un traître parce que je ne partageais pas leurs bruyants divertissements, je continuais à travailler pour mon compte dans le sous-sol ou, lorsque le temps s'y prêtait, sur la terrasse du toit. Mon histoire à la Kafka, *La Bibliothèque de Babel*, visait à être une version cauchemardesque et amplifiée de cette bibliothèque municipale [...]. *La Loterie à Babylone, La mort et la boussole, Les Ruines circulaires* ont été, eux aussi, écrits totalement ou en partie pendant que je faisais l'école buissonnière. » (*Ibid.*, p. 317).

trauma chez Borges ne cessera alors de se reproduire, en effet-miroir, dans toute son œuvre littéraire, où transparaît en permanence cet antagonisme entre Barbarie et Civilisation et cette tendance au sempiternel renversement des valeurs¹. Sur le versant poétique, il n'est que de se rappeler, tout particulièrement, le poème « Adrogué » où la vision paradisiaque du lieu des vacances d'été² s'est étiolée et se retrouve enfermée dans le « círculo vedado »³ de la mémoire ou encore le « Poema de los dones », hautement révélateur de cette transfiguration du Paradis de la Bibliothèque originelle en un labyrinthe cauchemardesque dont le sujet est prisonnier. La nomination de Borges, cette fois-ci, à la direction de la prestigieuse Bibliothèque Nationale, après la chute de Perón, en 1955⁴, aurait dû être un heureux événement le comblant de joie. Cependant, sombrant dans la cécité totale à cette même période, il la vécut comme une suprême ironie du sort⁵, un « curioso destino »¹.

¹ A ce sujet, Rémi Le Marc'hadour souligne cette transfiguration de la Bibliothèque originelle et constate, parallèlement, l'émergence d'une inversion de la signification des symboles de l'antagonisme entre Barbarie et Civilisation, sous un aspect particulièrement exacerbé, dans le récit « La Biblioteca de Babel » et dans la dernière nouvelle de son ultime grand recueil de prose narrative, « El libro de arena », dans lequel le livre au nombre infini de pages finit par enfermer obsessionnellement le protagoniste dans une prison psychique :

Nous voyons donc comment la signification première de la Bibliothèque s'est inversée pour Borges ; l'expérience vitale a contribué à faire du Paradis de l'enfance un véritable cauchemar. La forme la plus élaborée de la "culture" (implicitement, vecteur de l'épanouissement de l'homme), est transmuée par l'auteur, grâce à l'entremise d'une métaphore de l'univers, en un labyrinthe infini dans lequel erre l'être humain, à jamais prisonnier. Ce labyrinthe de l'Écrit, projection d'une angoisse existentielle sur les valeurs iconiques d'un monde interne, finira en une véritable névrose obsessionnelle sous la forme du monstrueux *Livre de sable*. **Le monde de la culture est devenu un authentique symbole de la "barbarie". Il en sera de même d'un autre élément fondamental, symbole de la "civilisation", la Ville.** (in *Identité et individuation dans l'oeuvre de Jorge Luis Borges, Op. Cit.*, p. 103 ; c'est nous qui surlignons.)

² Dans son *Essai d'autobiographie* Borges décrit le caractère agréable d'Adrogué, son aspect à la fois paisible et labyrinthique : « Adrogué était alors un coin perdu, un paisible labyrinthe de maisons de campagne entourées de grilles de fer aux portails flanqués de piliers en maçonnerie surmontés de vasques à fleurs, avec des jardins, des rues qui rayonnaient à partir de nombreux ronds-points, où tout était baigné d'une odeur d'eucalyptus. Nous avons fait des séjours à Adrogué pendant des dizaines d'années. » (in *Essai d'autobiographie, Op. Cit.*, p. 280).

³ J. L. Borges, « Adrogué », vers 39, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 41.

⁴ J. L. Borges / Néstor J. Montenegro, *Diálogos, Op. Cit.*, p. 51 :

El gobierno de la Revolución del 55 entregó el poder a los civiles, gobernó pocos años...

El primer gobierno de la revolución me nombró director de la Biblioteca Nacional. El presidente Lonardi recibió en la Casa Rosada a un grupo de escritores : Vicente Barbieri, Manuel Mugica Láinez y otros que no recuerdo. Soy tímido ; fui el último de todos que estreché la mano del presidente y dije quien era. Al oír mi nombre, el general Lonardi me dijo : ¿ *Jorge Luis Borges ? Director de la Biblioteca Nacional tengo entendido*. Me habían nombrado director de la Biblioteca y yo lo ignoraba. Cuando regresó el dictador, en 1973, renuncié porque no podía decorosamente servirlo. Hizo lo mismo un ordenanza, cuyo nombre he olvidado. Todos los demás se quedaron.

⁵ Notons que la tournure verbale « dio », qui contient les trois premières lettres du nom de Dieu en espagnol, produit un écho avec le substantif « Dios », ce qui vient renforcer le fait que la voix poétique tient sa cécité pour une attribution divine.

Plongé au cœur même d'un Paradis, le monde des livres, il s'en sentait écarté ; ce monde lui était en quelque sorte prohibé, compte tenu de son incapacité physique à en jouir :

v. 1	Nadie rebaje a lágrima o reproche	Que personne n'abaisse au niveau du reproche
v. 2	esta declaración de la maestría	Ou des larmes cette affirmation de la maîtrise
v. 3	de Dios , que con magnífica ironía	De Dieu, qui avec sa magnifique ironie
v. 4	me dio a la vez los libros y la noche. ²	Me fit don, à la fois, des livres et de la nuit.

Cette situation paradoxale d'abondance de livres merveilleux sur les étagères et d'impossibilité à s'en repaître n'est pas sans rappeler les châtiments de Tantale³ qui se font, implicitement, patents aux vers 13 et 14 :

v. 13	De hambre y de sed (narra una historia griega)	De faim et de soif (selon un récit grec)
v. 14	muere un rey entre fuentes y jardines ; ¹	Se meurt un roi entre des sources et des jardins ;

¹ Expression empruntée au vers 25 (« sonríe ante el curioso destino ») du poème « Junio 1968 », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 102.

² J. L. Borges, « Poema de los dones », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 19. (C'est nous qui surlignons.)

³ Tantale, roi de Lydie, est célèbre pour avoir multiplié les provocations à l'égard des Dieux de l'Olympe qui finirent par le condamner à une souffrance éternelle aux Enfers.

« [Il] est généralement considéré comme le fils de Zeus et de la nymphe Plouto, fille du titan Cronos, et son nom est synonyme de richesses et d'abondance. Ce mortel est roi d'un petit pays d'Asie Mineure, ce qui ne l'empêche pas d'être proche des dieux, dont il se veut l'égal. [...]

Tantale va régulièrement sur l'Olympe se régaler de nectar et d'ambrosie avec les dieux. Il se sent comme l'un d'eux, mais il reste un mortel et n'hésite pas à se targuer de sa connivence avec les habitants de l'Olympe. Un jour, il dérobe du nectar et de l'ambrosie sur la table céleste et rapporte cette nourriture des dieux sur la Terre, où il raconte aussi tous les secrets de Zeus.

Alors qu'il se sent de plus en plus proche des dieux, Tantale commence à douter de leurs pouvoirs surhumains, et, dépourvu de toute crainte, il se rend coupable de recel et de parjure. Il cache le chien d'or que le voleur Pandaréos a dérobé dans le temple de Zeus. Héphaïstos l'avait forgé pour qu'il veille sur le dieu des dieux quand il était encore enfant. Quelque temps après, Pandaréos vient réclamer son larcin, mais Tantale jure qu'il n'a rien. Zeus envoie alors Hermès, son messenger, pour résoudre l'affaire. Celui-ci prouve que Tantale recèle bel et bien la précieuse bête.

Tantale élabore ensuite un plan sinistre pour réellement mettre à l'épreuve l'omniscience des dieux et amoindrir leur réputation. Il découpe en morceaux son propre fils, Pélops, qu'il leur sert lors d'un festin. Ceux-ci ne se laissent cependant pas prendre au piège, ne pouvant se régaler d'un tel plat ; seule Déméter, envahie de tristesse depuis l'enlèvement de sa fille Perséphone, mange un morceau de l'épaule de Pélops. Pour réparer le crime commis par Tantale, les dieux réunissent les morceaux et rendent la vie à Pélops ; Déméter remplace le morceau d'épaule qu'elle a avalé par une prothèse d'ivoire. Quant à Tantale, les dieux irrités lui interdisent à tout jamais de manger à leur table.

Ce châtiment aurait pu suffire, et Tantale aurait pu continuer à consommer les mets célestes qu'il appréciait tant s'il n'avait, en toute arrogance, provoqué à nouveau les Olympiens. Cette fois, les dieux réagissent avec une certaine cruauté et l'envoient au fond des Enfers. Ils le font descendre **dans un lac, avec de l'eau jusqu'au cou ; mais il ne peut jamais boire car, à chaque fois qu'il penche la tête pour absorber une gorgée, les eaux du lac se retirent. Non moindre est sa faim, alors que les plus beaux fruits pendent à une branche devant lui. À chaque fois qu'il lève la main pour en cueillir un, le vent éloigne la branche.** Au-dessus de lui, un rocher risque de tomber à tout instant, menaçant de l'écraser. Il continue ainsi à vivre dans l'angoisse permanente de la mort, mais il ne peut vraiment mourir étant données ses origines divines et parce qu'il s'est longtemps délecté de nectar et d'ambrosie, par lesquels les dieux renouvellent sans cesse leur immortalité.

Celui qui devient insolent pour avoir eu trop de chance est puni plus durement que celui qui n'en a jamais eu. » (Gerold Dommermuth-Gudrich, « Le châtiment de Tantale », in *Mythes. Les plus célèbres mythes de l'Antiquité, Op. Cit.*, pp. 258-260 ; c'est nous qui surlignons.)

Ces châtiments de faim et de soif produisent, tout particulièrement, un écho à l'« histoire grecque », ici anonyme, de l'*Odyssée* d'Homère², dans laquelle Ulysse aperçoit Tantale aux Enfers :

582 Je vis aussi Tantale en proie à ses tourments. Il était
dans un lac, debout, et l'eau montait lui toucher le men-
ton ; mais, toujours assoiffé, il ne pouvait rien boire ;
585 chaque fois que, penché, le vieillard espérait déjà pren-
dre de l'eau, il voyait disparaître en un gouffre le lac et
paraître à ses pieds le sol de noir limon, desséché par un
dieu. Des arbres à panache, au-dessus de sa tête, poiriers
et grenadiers et pommiers aux fruits d'or, laissaient pen-
590 dre leurs fruits, et puissants oliviers et figuiers domesti-
ques ; à peine le vieillard faisait-il un effort pour y porter
la main : le vent les emportait jusqu'aux sombres nuées.³

La voix borgésienne incarne, en outre, d'un certain point de vue, la figure d'Adam, chassé du Paradis⁴, tout comme la figure d'Œdipe, condamné à la cécité, après avoir transgressé, sans le savoir, l'interdit de l'inceste avec sa mère. On peut se demander si Borges n'aurait pas, lui aussi, transgressé un interdit, ce qui apporterait une explication d'ordre mythologique à la situation qu'il connaît. Or, dans son *Essai d'autobiographie*, Borges avoue qu'enfant il s'était délecté en cachette de deux ouvrages, issus de la Bibliothèque de son père, qui lui étaient strictement interdits de lire :

J'ai aussi lu [...] *Les Mille et Une Nuits* de Burton. Le livre de Burton, rempli de ce qu'on considérait alors d'obscénités, nous était interdit et j'ai dû le lire en cachette sur le toit. [...] Ma mère nous interdisait la lecture de *Martín Fierro* car c'était un livre qui ne pouvait intéresser que les vauriens et les écoliers, et que de plus il n'y était pas du tout question des vrais *gauchos*. Celui-là aussi je l'ai lu en cachette. Les sentiments de ma mère étaient basés sur le fait que Hernández avait été un partisan de Rosas et par conséquent un ennemi de nos ancêtres du parti unitaire.⁵

¹ J. L. Borges, « Poema de los dones », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 19. (C'est nous qui surlignons.)

² Comme l'indique Gerold Dommermuth-Gudrich : « Homère (IX^e siècle av. J.-C.), dans l'*Odyssée*, décrit Tantale baignant dans un lac des Enfers. Les vagues lui touchent le menton mais, dès qu'il veut boire, le lac s'assèche complètement, jusqu'à ce que le fond apparaisse. Au-dessus, les branches des arbres abondent de fruits merveilleux, qu'il ne peut jamais cueillir (livre XI) » (in *Mythes. Les plus célèbres mythes de l'Antiquité*, *Op. Cit.*, p. 261).

³ Homère, « Chant XI », vers 582 à 592, in *L'Odyssée*, *Op. Cit.*, p. 294.

⁴ « [...] lui qui s'imaginait la bibliothèque comme une forme du Paradis, il en est chassé à jamais (*Poema de los dones*). Nous retrouvons donc bien, ici, la figure mythique d'Adam, dans l'histoire personnelle de l'auteur, chassé à la fois du Paradis de l'enfance (la bibliothèque paternelle est le parangon de toute bibliothèque chez Borges) et du monde des livres [...] », observe Rémi Le Marc'hadour (in *Identité et individuation dans l'œuvre de Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, pp. 182-183).

⁵ J. L. Borges, *Essai d'autobiographie*, *Op. Cit.*, pp. 276-277.

Il a donc enfreint l'interdiction parentale — du Père Tout-Puissant¹ — de lire des ouvrages défendus du Paradis de la Bibliothèque originelle : tel Adam, il a goûté aux fruits défendus du Jardin de l'Eden. Dans les *Mille et une Nuits* il a pu découvrir des scènes érotiques et l'inceste, ce qui pourrait expliquer son expulsion du Paradis et sa cécité comme des châtiments divins.

d) Passion pour les mythes ; ubiquité et Eternel Retour de la beauté

Dans sa poésie Borges exprime de nombreux hommages, témoigne toute sa gratitude, aux écrivains, aux penseurs, qui l'ont inspiré. Ainsi, par exemple, la voix du poème « Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922 » se pose-t-elle en héritière des littératures germaniques du Moyen Age nordique et oriental :

v. 18 Los sajones, los árabes y los godos
v. 19 que, sin saberlo, me engendraron,²

Les Saxons, les Arabes et les Goths
Qui sans le savoir m'engendrèrent,

Outre le fait d'avoir puisé une véritable inspiration lors de son exploration des mythes gréco-romains et bibliques, Borges avait particulièrement apprécié, dans sa jeunesse, la découverte de la mythologie germanique ; elle fut source d'inspiration de nombreux poèmes. En effet, son père lui avait recommandé la lecture d'un recueil de mythologie germanique et lui avait offert un exemplaire de la *Saga des Völsung*, dans la version anglaise de William Morris. Quand Jorge Luis Borges tomba dans la cécité absolue, il reprit l'étude du norrois qu'il avait commencée au cours de son enfance. Les *Mille et Une Nuits*, ouvrage découvert, alors qu'il était très jeune, continua de le fasciner sa

¹ Une transgression similaire est notable chez Schopenhauer qui, adolescent, se délecta en cachette de livres érotiques, soigneusement enfermés à clef dans la commode de son père :

Quizá Arthur leyese *La nueva Eloísa*, de Rousseau, en busca de descripciones amorosas ideales, pero también libros de carácter más explícito, tales como los que Heinrich Floris ocultaba en cierta cómoda cerrada con llave ; el adolescente se las habría ingeniado para burlársela al padre y, a escondidas, devorar los tesoros ocultos ; el más codiciado era *Les amours du Chevalier de Faublas* (1787), un éxito de ventas erótico de la época, debido a la pluma de Jean-Baptiste Louvet de Couvray, autor de moda que había participado activamente en la Revolución. (L. F. Moreno Claros, *Schopenhauer. Vida del filósofo pesimista*, Op. Cit., p. 83).

² J. L. Borges, « Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922 », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., pp. 12-13.

vie durant. Certains de ses poèmes rendent, d'ailleurs, hommage à cette œuvre, tels que, dans l'anthologie qui nous occupe, « On his blindness », de façon explicite¹ ou, plus implicitement, le poème « Ariosto y los árabes » :

De un rey que entrega, al despuntar el día,
su reina de una noche a la implacable
cimatarra, nos cuenta el deleitable
libro que al tiempo hechiza todavía.²

Au couteau sans pitié, dès la nouvelle aurore,
Un roi triste livrait ses reines d'une nuit :
D'un récit merveilleux mille fois reconduit
Plus une, un livre est né qui nous enchante encore.

Son esprit cosmopolite l'amène tout naturellement à penser que la beauté se trouve dans les littératures du monde entier et le porte même à vouer une admiration à l'égard de littératures qu'il méconnaît complètement, mais qui n'en demeurent pas moins pour lui source d'inspiration. Tel est le cas de la littérature hongroise qui a insinué en son esprit le poème « Al primer poeta de Hungría » : « La beauté n'est **pas une chose rare**. Nous rencontrons la beauté constamment. Je ne connais rien, par exemple, de la poésie hongroise, et pourtant je suis certain qu'on doit trouver dans la poésie hongroise un Shakespeare, un Dante, un Fray Luis de León, parce que **la beauté est partout**. »³, souligne Borges.

De plus, il considère la beauté comme un phénomène en perpétuel renouvellement, sans cesse régénéré par la pratique de la réécriture, ce qui conforte sa conception de l'Eternel Retour :

On crée de la beauté en permanence. J'ai écrit un poème sur la bibliothèque d'Alexandrie et je l'ai dédié à Omar, l'homme qui l'a incendiée. Et je lui ai fait tenir ce raisonnement : Ici est une mémoire du mot. Ici se trouvent tous les poèmes, tous les rêves, toutes les imaginations du genre humain. Je vais incendier cette bibliothèque, et les livres tomberont en cendres, car je sais qu'en leur temps d'autres hommes récriront les mêmes livres, et que rien ne sera véritablement perdu.⁴

La méconnaissance absolue de Borges de la poésie hongroise éclaircit le fait mystérieux que la voix du poème « Al primer poeta de Hungría » ignore le nom du premier poète de Hongrie pour qui elle ressent une affinité particulière, puisqu'elle l'appelle « hermano » ; la voix poétique préfère conserver le charme de l'anonymat :

v. 1 En esta fecha para ti futura
 que no alcanza el augur que la prohibida
 forma del porvenir ven los planetas

En ce moment pour toi futur, mystère
Pour celui-là même à qui les planètes
Ardentes ou les viscères des taureaux

¹ « [...] las Mil Noches y Una / que abren mares y auroras en mi sombra », vers 9 et 10, « On his blindness », par J. L. Borges, in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 108.

² J. L. Borges, « Ariosto y los árabes », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 36.

³ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, Op. Cit., p. 127. (C'est nous qui surlignons.)

⁴ *Ibid*, p. 127.

v. 5 ardientes o en las vísceras del toro,
 nada me costaría, hermano y sombra,
 buscar tu nombre en las enciclopedias
 y descubrir qué ríos reflejaron
 tu rostro, que hoy es perdición y polvo,
 y qué reyes, qué ídolos, qué espadas,
 v. 10 qué resplandor de tu infinita Hungría,
 elevaron tu voz al primer canto.¹

Révèlent les structures interdites
 De l'avenir, il me serait sans doute
 Aisé d'ouvrir une encyclopédie
 Et d'y chercher, ombre et frère, ton nom ;
 D'y découvrir quels fleuves reflétèrent
 Ton visage aujourd'hui perte et poussière,
 Et quels rois, quels glaives, quelles idoles,
 Quelle splendeur de l'infinie Hongrie
 Avaient élevé ta voix au premier chant.

Cette voix poétique met en exergue les multiples divergences avec le poète hongrois (l'éloignement à la fois temporel et géographique, suggéré respectivement par les syntagmes « Las noches » et « los mares », renforcé par la suggestion d'écart de siècles, les conditions climatiques et les circonstances politiques et belliqueuses de l'époque) pour mieux ensuite dévoiler ce lien secret d'affinité entre eux : l'amour des mots, l'engouement pour les sons et les symboles qu'ils véhiculent :

Las noches y los mares nos apartan,
 las modificaciones seculares,
 los climas, los imperios y las sangres,
 v. 15 pero nos une indisciblemente
 el misterioso amor de las palabras,
 este hábito de sonos y de símbolos.

Les nuits et les océans nous séparent,
 Les modifications séculaires,
 Comme les sangs, les climats, les empires ;
 Mais quelque chose indéchiffrablement
 Nous unit, l'amour mystérieux des mots,
 Ce commerce de sons et de symboles.

Cet amour des mots du langage qu'éprouve la voix borgésienne relève d'un sentiment universel, répandu particulièrement chez les écrivains, les lecteurs, et plus généralement, chez tout un chacun, l'humanité tout entière.

Puis la voix poétique évoque un homme qui se prend à rêver, mais en vain, de faire la connaissance de son ancêtre littéraire hongrois. Bien sûr, l'on saisit que cette voix — qui fait cette expérience de la vacuité (adj. « hueca ») — n'est autre que celle du poète lui-même :

Análogo al arquero del eleata,
 un hombre solo en una tarde **hueca**
 v. 20 deja correr sin fin esta imposible
 nostalgia, cuya meta es una sombra.
 No nos veremos nunca cara a cara,
 oh antepasado que mi voz no alcanza.²

Comme jadis l'archer de l'Éléate,
 Un homme seul au creux d'un vague soir
 Laisse courir sans fin vers une cible
 D'ombre cette impossible nostalgie.
 Jamais nous ne pourrons face à face nous voir,
 Ô mon ancêtre que n'atteint pas ma voix !

Consciente de l'abîme irréductible qui la sépare de son ancêtre hongrois, la voix de Borges se teinte d'un ton nostalgique. L'allusion au paradoxe de Zénon, au vers 18, vient corroborer cet abîme. Selon ce paradoxe, la flèche effectue un parcours sans fin — idée que l'on retrouve dans l'expression « correr sin fin » (v. 20) — et n'atteindra donc jamais

¹ J. L. Borges, « Al primer poeta de Hungría », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 114.

² *Ibid.*, p. 115. (C'est nous qui surlignons.)

sa cible. Or, à la fin de la phrase, se fait jour une autre raison pour laquelle la cible demeure inatteignable : son état spectral (« una sombra »), ce que confirme le vers qui suit : « No nos veremos nunca cara a cara ». Non sans un certain pathétisme, cette litote laisse entendre que la voix poétique ne peut, bien entendu, rencontrer une personne défunte. L'enjambement entre l'adjectif « impossible » et le substantif « nostalgia » accroît l'impossibilité de la rencontre. En outre, pour éprouver de la nostalgie de quelque chose, encore faut-il avoir connu ce quelque chose, ce qui n'est pas le cas de la voix poétique. D'où l'emploi de l'adjectif « impossible » se rapportant à « nostalgia ».

Des siècles séparant les deux voix poétiques, le poète hongrois, n'a pu, de toute évidence, connaître la poésie de Borges qui lui est largement ultérieure, entendre l'écho de la voix borgésienne qui est pour lui inexistant, comme le souligne le vers 24 : « Para ti ni siquiera soy un eco ». Il importe toutefois de remarquer comment, à la fin du poème, la voix de Borges se définit personnellement (vv. 25-26) et s'identifie ensuite, dans un élan panthéiste et universel, à tous les hommes (v. 27) :

v. 25 Para ti ni siquiera soy un eco,
para mí soy un ansia y un arcano,
 una isla de magia y de temores,
 como lo son tal vez **todos los hombres,**
como lo fuiste tú, bajo otros astros.¹

Pour toi je suis moins encor qu'un écho,
 Pour moi je suis un anxieux secret,
 Une île de magie et de frayeurs,
 Comme le sont peut-être tous les hommes,
 Comme tu l'as été, sous d'autres astres.

Dans le dernier vers, la voix poétique s'inscrit implicitement sous le signe de l'Eternel Retour : elle sous-entend qu'elle est le Même être que fut le poète hongrois, par le truchement de la comparaison « como lo fuiste tú », mais dans des circonstances Autres (« bajo otros astros »).

Dans un esprit panthéiste, Borges conçoit la figure mythique de l'écrivain qu'il a créée, non pas comme un écrivain personnel, mais comme le réceptacle de la multitude d'écrivains qu'il a explorée, et cette conception panthéiste de l'écrivain lui confère une plus grande portée universelle :

Bon, moi, modestement... dans ma jeunesse, je voulais être Lugones ; puis j'ai compris que Lugones était un Lugones plus convaincant. Et aujourd'hui je me suis résigné... à être Borges, c'est-à-dire à être **tous les écrivains que j'ai lus** et, parmi eux, inévitablement, Lugones, non ?²

¹ *Ibid.*, p. 115. (C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, *Op. Cit.*, p. 51. (C'est nous qui surlignons.)

2) Une conception panthéiste et atemporelle de la figure de l'écrivain sous le signe de l'Eternité

Outre l'aspect panthéiste précédemment observé, Borges conçoit la figure de l'écrivain comme intemporelle ou, plus exactement, atemporelle, outrepassant les mouvements littéraires, la chronologie. Cette conception va de pair avec son rêve d'anonymat :

[...] en fait, je n'aime pas une chose « au détriment » d'une autre. J'aime tous les pays et tous les écrivains que j'ai lus (et il y en a beaucoup que je n'ai jamais lus et qui pourtant m'influencent), et 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. Je pense que la poésie devrait être anonyme.¹

Ce point de vue concorde, tout à fait, avec la tradition classique qui nie la pluralité des auteurs — et donc l'identité personnelle de chaque écrivain² — et des moments : « [...] otra de las marcas del clasicismo : la creencia de que una vez fraguada una imagen, ésta constituye un bien público. Para el concepto clásico, la pluralidad de los hombres y de los tiempos es accesoria, la literatura es siempre una sola. »³. Aussi est-ce pourquoi la conception borgésienne sur la figure de l'écrivain s'inscrit sous le signe d'une Eternelle Réécriture des thèmes antiques⁴, des métaphores devenues universelles : « Nous récrivons toujours ce qu'écrivaient les anciens, et cela devrait nous suffire »⁵. Marcel Le Goff fait remarquer à ce propos : « La création ne consiste qu'à recréer, à redécouvrir : c'est là toute son ambition. »⁶. Comme le pensait William Morris, « réimaginer » est la tâche essentielle de tout écrivain : « Morris s'était toujours intéressé aux contes, mais il considérait que les meilleurs avaient déjà été inventés, qu'un écrivain ne devait pas en inventer de nouveaux. Que le véritable labeur du poète — il avait une conception épique de la poésie — consistait

¹ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 17.

² Borges fait remarquer à Jean-José Marchand : « Chez les Anciens on n'avait pas l'idée de la personnalité [...] C'était tout à fait différent de l'idée actuelle d'**originalité** » (*Jorge Luis Borges*, DVD 2, 5^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.* ; c'est nous qui surlignons).

³ J. L. Borges, « La postulación de la realidad », in *Discusión*, *Op. Cit.*, p. 89.

⁴ Comme le souligne fort à propos Gérard Genette : « Dans la conscience poétique du classicisme, tout trait stylistique individuel est, pour ainsi dire aussitôt que perçu, interprété ou converti et par là résorbé, en caractéristique générique **intemporelle**. [...] un auteur est apparemment toujours pour Boileau — du moins en tant qu'objet d'imitation —, non une individualité littéraire complexe, mais l'incarnation typique d'un trait général. Typique et exclusive : Chapelain, Balzac, Voiture ne pratiquent pas seulement de manière eidétique un **trait universel**, tout se passe comme si cette pratique définissait exhaustivement leur style, qui semble s'y réduire. » (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, *Op. Cit.*, pp. 117-118 ; c'est nous qui surlignons.).

⁵ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 17.

⁶ M. Le Goff, *Jorge Luis Borges. L'univers, la lettre et le secret*, *Op. Cit.*, p. 50.

à répéter, à recréer les histoires anciennes. »¹. Il s'agit là de l'Éternel Retour du Même sous un aspect Autre :

Je pense, personnellement, que tous les écrivains n'écrivent jamais que le même livre. Je suppose que chaque génération récrit, avec de très légères variantes, ce qu'ont écrit les générations précédentes. Je ne crois pas qu'un homme puisse inventer grand-chose car, après-tout, il doit utiliser une langue, et cette langue est une tradition. Bien sûr, il peut modifier la tradition, mais, en même temps, la tradition reprend à son compte tout ce qui l'a précédée.²

Au sujet de Walt Whitman, Guillermo de Torre avait déjà avancé : « Rebase su época y su patria »³. Ne peut-on pas en dire autant de Borges ? Dans un esprit panthéiste, ce dernier souligne : « La patria es ahora **todas las patrias, todos los árboles** que me dieron su sombra, **todos los libros** que he leído para mi bien, **todos los hombres** de buena voluntad, que **serán y fueron y son.** »⁴. Son recours à une pléthore de références spatio-temporelles vise à faire traverser aux lecteurs les siècles et parcourir le monde entier :

Aujourd'hui, je ne crois plus aux écoles, je pense comme Flaubert lorsqu'il écrit : *Quand un vers est bon, il perd son style* [...] Mais j'irais plus loin et dirais que si un vers est bon, il n'est plus d'aucune école et peu importe alors qui l'a écrit et la date où il fut écrit.⁵

Afin que ses écrits demeurent indémodables, et partant, éternels, au fil des générations des lecteurs, Borges a déclaré qu'il tâche d'écrire « sub quadam specie aeternitatis »⁶, comme le dévoile, d'ailleurs, le prologue de son anthologie poétique personnelle : « Moi j'essaie d'écrire, disons, hors du temps [...] »⁷, soutient-il. Dans le recueil *Discusión*, ressort, en ce sens, l'idée que « [...] nuestras mentes prescindirán del tiempo lineal, sucesivo, y que intuirán el universo de un modo angélico ; *sub specie aeternitatis* »⁸. Ainsi Borges caresse-t-il le rêve de voir son œuvre s'inscrire dans l'Éternité, le « Temps absolu », comme en fait mention Marcel Le Goff : « 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

¹ J. L. Borges, *Cours de littérature anglaise*, *Op. Cit.*, p. 333.

² J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 157.

³ G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, *Op. Cit.*, p. 289.

⁴ Jorge Luis Borges / Néstor J. Montenegro, *Diálogos*, *Op. Cit.*, p. 15. (C'est nous qui surlignons.)

⁵ J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, *Op. Cit.*, p. 144.

⁶ J. L. Borges, « Prologue », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 8.

⁷ J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, *Op. Cit.*, p. 144.

⁸ J. L. Borges, *Discusión*, *Op. Cit.*, p. 212 (en italique dans le texte).

celui que le philosophe dénonce comme une illusion ni celui qui, pour l'homme, rythme les drames et les joies de l'existence. »¹.

3) De multiples voix poétiques aux diverses tonalités

a) Au-delà d'un « chapelet de mots »

Borges soutient l'idée de la nécessité d'un lien entre la poésie et le vécu personnel du poète, une « interrelación entre la obra y el autor »². Il pense que la poésie doit s'appuyer sur le vécu empirique ou imaginaire, comme il le met en évidence, dès ses premiers essais de jeunesse : « Las cosas (pienso) no son intrínsecamente poéticas ; para ascenderlas a poesía, es preciso que las vinculemos a nuestro vivir, que nos acostumbremos a pensarlas con devoción. »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. »⁴, soutient-il. Il confie à Willis Barnstone qu'« [Il] 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. »⁵. C'est pourquoi, il laisse entendre que l'écrivain doit s'attacher à donner vie — et à croire — aux personnages qu'il crée, à transmettre l'impression ou l'illusion de leur existence authentique, au-delà de leur existence verbale :

Une histoire, ce sont les mots, mais également quelque chose derrière les mots. Je me souviens d'avoir lu — peut-être dans un essai de Stevenson : « Qu'est-ce qu'un personnage littéraire ? Un personnage littéraire n'est rien d'autre qu'un **chapelet de mots** », disait-il. Je ne suis pas d'accord. C'est peut-être un chapelet de mots, mais il ne doit pas donner l'impression d'être un chapelet de mots. Quand nous pensons à Macbeth, à Lord Jim ou au Capitaine Ahab, nous voyons ces personnages comme existant **au-delà des mots**. On ne nous dit pas tout, à leur sujet, mais de nombreuses choses qui leur sont arrivées sont réelles. Par exemple, on nous parle d'un personnage qui fait telle ou telle chose. Le lendemain, il fait autre chose. Et l'écrivain ne nous en dit rien. Nous sentons qu'il a dormi pendant la nuit, qu'il a fait des rêves, que des choses lui sont arrivées dont on ne nous parle pas. Nous imaginons Don Quichotte enfant, bien qu'autant que je me souviens il n'y ait pas un seul mot sur l'enfance de

¹ M. Le Goff, *Jorge Luis Borges. L'univers, la lettre et le secret*, Op. Cit., p. 21.

² Nous empruntons cette expression à Carlos Meneses Cárdenas (in *El primer Borges*, Op. Cit., p. 11).

³ J. L. Borges, « Otra vez la metáfora », in *El idioma de los argentinos*, Op. Cit., p. 51.

⁴ J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, Op. Cit., p. 46.

⁵ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, Op. Cit., p. 115 (en italique dans le texte).

Don Quichotte dans le livre. Le personnage doit donc être plus qu'un chapelet de mots. Et s'il n'est rien que des mots, ce n'est pas un vrai personnage. Il ne vous intéresserait pas.¹

Aussi pour ce faire, en poésie, Borges s'emploie-t-il à décliner le sujet d'énonciation à toutes les personnes des pronoms personnels et, tout particulièrement, à jouer sur une oscillation des voix poétiques entre son « je » personnel, de façon explicite ou implicite, plus ou moins distanciée, et des « je » qui lui sont apparemment totalement distincts. La thèse de doctorat de Vicente Cervera Salinas est, à cet égard, un outil des plus précieux : après avoir forgé une méthodologie d'approche on ne peut plus rigoureuse et précise², cet universitaire murcien s'est appliqué à évaluer le degré d'implication de Borges lui-même et l'identité des voix poétiques des recueils « El hacedor » et « El otro, el mismo ». Il a établi des tableaux de classification³ sur lesquels nous nous sommes appuyée pour élargir cette classification à l'ensemble des poèmes de l'anthologie que nous étudions⁴.

Quoiqu'il en soit, Borges soutient que c'est, en réalité, toujours le Même « Borges », plus ou moins travesti, sous un aspect constamment Autre, selon les époques et les pays : « [...] Hay autores que crean personajes : Dickens, Balzac, Zola, Jules Romain. Yo nunca dejé de ser Borges, ligeramente disfrazado, en diversas épocas o países. »⁵. Semblable réflexion entre en résonance avec l'une des thèses majeures de la pensée schopenhauerienne selon laquelle les personnages ont beau changer constamment de déguisements, c'est en réalité toujours les mêmes personnages qui jouent le même drame : « Cuántas veces hubo de advertir — volviendo sobre uno de sus pensamientos favoritos — que, en el fondo, la vida que transcurría frente a él o dejándolo de lado, solo se trataba de un espectáculo en el que los mismos personajes — el odio, la avaricia, el egoísmo, la inocencia — cambiaban constantemente de disfraz y de escenario mientras interpretaban el mismo drama [...] »⁶.

¹ *Ibid.*, p. 35. (C'est nous qui surlignons.)

² Afin de connaître plus précisément cette méthodologie, l'on peut consulter le chapitre « Aclaración terminológica » de l'introduction de sa thèse (Vicente Cervera Salinas, *La poesía de Jorge Luis Borges : historia de una eternidad*, Murcia, Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1992, pp. 15-18). Notre annexe n°7 le retranscrit (pp. 778-781).

³ Voir en annexe n°7 les tableaux de classification des voix poétiques élaborés par Vicente Cervera Salinas (*La poesía de Jorge Luis Borges : historia de una eternidad*, *Op. Cit.*, pp. 124-126). Cet universitaire distingue les voix poétiques « implicites », « explicites non-identifiables », « explicites identifiables » et, pour ce qui concerne les textes apocryphes, les « voix explicites identifiables » : a) Voces poéticas Implícitas, b) Voces Explícitas No-Identificables, c) Voces Explícitas Identificables, c) Textos apócrifos – Voces Explícitas Identificables.

⁴ Notre classification des voix poétiques de la *Antología poética 1923-1977* est consultable dans l'annexe n°8 (pp. 782-793).

⁵ J. L. Borges / Néstor J. Montenegro, *Diálogos*, *Op. Cit.*, p. 63.

⁶ L. F. Moreno Claros, *Schopenhauer. Vida del filósofo pesimista*, *Op. Cit.*, p. 258.

b) Une multitude de genres en symbiose

La poésie borgésienne déploie tout un éventail de genres, de tonalités, qui s'entremêlent à l'unisson. Pour Borges, la poésie est, sans conteste, avant tout musique, et plus exactement, une « musique verbale » qui traduit des émotions. Une musique qu'il ne cesse de parer des tonalités principalement épiques, dramatiques, tragiques, lyriques, mythologiques, picturales, métaphysiques ou encore théologiques. Contrairement à Aristote¹ et à Schopenhauer², Borges rejette toute hiérarchisation des genres littéraires : « presuponer que determinados géneros literarios [...] valen formalmente más que otros » n'est, à son avis, que « superstición »³.

Même si certains de ses poèmes, tels que « Límites », « A quien ya no es joven », offrent une dimension fortement tragique sous l'aspect de véritables révélations poignantes de la tragique finitude de l'être humain, Borges a souvent exprimé sa préférence pour le genre épique, pour « la belleza áspera de lo épico »⁴, genre qui l'émeut le plus dans les divers domaines artistiques. C'est pourquoi, il reconnaît que ce sont les films de Joseph von Sternberg qui l'ont le plus marqué ; il affectionne particulièrement les films de gangsters et les westerns :

— *Quels sont les films qui vous ont le plus marqué ?*

— Ceux de Joseph von Sternberg. Pas les stupidités qu'il a tournées avec Marlène Dietrich quand il a abandonné l'art cinématographique pour se consacrer exclusivement à la photographie, mais qu'il a faits avec Bancroft, avec Kohler. J'aimais aussi les films de gangsters, qui n'en sont pas moins des films épiques, comme les westerns.⁵

¹ Aristote tient la tragédie, sur le versant dramatique – par exemple, Sophocle –, et l'épopée, sur le mode narratif – par exemple, Homère –, pour des genres « nobles » tandis que la comédie (d'Aristophane, par exemple) et la parodie seraient des genres inférieurs, « vulgaires », en raison de la légèreté du sujet et du style choisis.

² Schopenhauer adhère à l'idée aristotélicienne selon laquelle la tragédie est « le plus élevé des genres poétiques » :

On considère justement la tragédie comme le plus élevé des genres poétiques, tant pour la difficulté de l'exécution que pour la grandeur de l'impression qu'elle produit. Il faut remarquer avec soin [...] que cette forme supérieure du génie poétique a pour objet de nous montrer le côté terrible de la vie, les douleurs sans nom, les angoisses de l'humanité, le triomphe des méchants, le pouvoir d'un hasard qui semble nous railler, la défaite irrémédiable du juste et de l'innocent ; nous trouvons là un symbole significatif de la nature du monde et de l'existence. Ce que nous voyons là, c'est la volonté luttant avec elle-même, dans toute l'épouvante d'un pareil conflit. (*Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 323).

³ J. L. Borges, « La poesía gauchesca », in *Discusión*, *Op. Cit.*, p. 40.

⁴ J. L. Borges / M. E. Vázquez, « Prólogo », (27 de enero de 1965), in *Literaturas germánicas medievales*, *Op. Cit.*, p. 8.

⁵ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, p. 86.

Dans le domaine poétique, « [...] tout jeune, il se considérait comme un poète lyrique, tout en inclinant, déjà, à la poésie épique — sans doute par nostalgie de cette vie périlleuse qu’avaient menée ses ancêtres, héros de l’Indépendance sud-américaine. »¹, précise Hector Bianciotti. Borges perçoit en l’épopée « la célébration du courage et de la loyauté »² et la préfiguration du roman : « El placer que daban las epopeyas a los primitivos oyentes era el que ahora dan las novelas : el placer de oír que a tal hombre le acontecieron tales cosas. La epopeya fue una preforma de la novela. »³.

Lors d’une comparaison qu’il établit entre le roman et l’épopée, il définit plus exactement, et de façon peu élogieuse, le roman comme une « forme dégénérée de l’épopée »⁴. En effet, outre la différence du recours au vers pour l’épopée et à la prose pour le roman, force est de noter une différence plus importante : dans l’épopée l’homme est un héros, un modèle à suivre pour tout un chacun, tandis que dans la plupart des romans l’homme est un personnage en décadence. Ce constat a conduit Borges à s’interroger sur les notions de bonheur, de défaite et de victoire pour finir par souligner l’évolution qui s’est opérée dans la perception collective. Aujourd’hui le dénouement optimiste est perçu comme « un désir de complaire au public, une recette commerciale, un recours à l’artifice »⁵ alors que chez les Anciens, des siècles durant, « les hommes ont cru sincèrement au bonheur et à la victoire, tout en reconnaissant la dignité essentielle de la défaite » :

[...] Par exemple, quand un poète évoquait la Toison d’or — un des vieux mythes de l’humanité —, il s’efforçait, dès les premiers mots, de faire sentir aux lecteurs et auditeurs que la chasse au trésor serait couronnée de succès.

Aujourd’hui, dès le début d’une aventure, nous savons qu’elle est vouée à l’échec. Quand nous lisons — je prends l’exemple d’une œuvre que j’admire — *The Aspern Papers*, nous savons que l’on ne trouvera jamais les papiers. Quand nous lisons *Le Château* de Kafka, nous savons que le héros ne pénétrera jamais dans le château. Cela revient à dire que nous sommes incapables de croire au bonheur et au succès. Il se peut d’ailleurs que ce soit un des traits affligeants de notre époque.⁶

Borges a confié à Willis Barnstone qu’il est « toujours plus ému par l’aspect épique de la poésie que par son lyrisme »⁷. Il étaye cette révélation lors d’un entretien avec María Esther Vázquez :

¹ H. Bianciotti, « Borges, jeux de styles », in *Le Monde des Livres*, *Op. Cit.*

² J. L. Borges, *Cours de littérature anglaise*, *Op. Cit.*, p. 92.

³ J. L. Borges / M. Guerrero, « Juicio general », in *El « Martín Fierro »*, *Op. Cit.*, p. 101.

⁴ J. L. Borges, conférence « La narration d’une histoire », in *L’art de poésie*, *Op. Cit.*, p. 49.

⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁶ *Ibid.*, pp. 49-50.

⁷ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l’occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 103.

— [...] Toute ma vie, le genre épique m'a toujours ému plus que tout. J'ai aimé le genre lyrique intellectuellement... Mais quand j'ai lu le fragment de Finsbuhr en anglo-saxon, la ballade de Maldon, Kipling, Conrad, la *Chanson de Roland* ou les sagas, alors...

— *Vous avez eu les larmes aux yeux.*

— Oui, c'est vrai. Ce qui ne m'arrive pas à la lecture de livres pathétiques.¹

Dans le genre lyrique et élégiaque, les voix poétiques, à la première personne du singulier, ont tendance à coïncider explicitement avec la voix du poète, tandis que des effets de distanciation sont manifestes, particulièrement, dans les intonations épiques et philosophiques où les voix se réfèrent à un tiers ou énoncent des vérités universelles. Dans son expression lyrique, Borges ne privilégie pas le sentimentalisme qu'il juge superfétatoire, mais préfère s'employer à créer des touches saisissantes de pathétisme, d'ailleurs indispensables, à son avis, si l'on recherche l'obtention de la gloire : « Para la gloria, decía yo, no es indispensable que un escritor se muestre sentimental, pero es indispensable que su obra, o alguna circunstancia biográfica, estimulen el patetismo. »². Force est de repenser, à ce propos, à la composition du « Poema de los dones » où la tonalité stoïque de la voix lyrique — laquelle ne se laisse jamais aller à un ton plaintif de lamentation — confère au poème une intensité fortement pathétique.

Par ailleurs, Schopenhauer distingue deux manières d'être du poète, selon le choix du genre :

La représentation de l'Idée de l'humanité, représentation qui est le but du poète, est possible de deux façons : ou bien **le poète est à lui-même son objet** ; c'est ce qui a lieu dans la poésie **lyrique** [...] l'écrivain nous décrit ses propres sentiments dont il a une vivante intuition ; aussi, quant à son objet, ce genre a, par essence, une certaine **subjectivité** [...] ou bien le poète est tout à fait étranger à l'objet de ses écrits ; c'est le cas de tous les autres genres poétiques, où l'écrivain se cache plus ou moins derrière son sujet, et finit par disparaître tout à fait. [...] **le poète [...] disparaît presque tout à fait** dans le genre proprement **épique**, et finit par ne plus laisser de trace dans **le drame**, qui est le genre de poésie le plus objectif et à bien des égards le plus parfait et le plus difficile.³

Connaissant le désamour de Borges à l'égard des classifications génériques, il n'est pas surprenant de constater la plupart du temps dans son écriture une transcendance émergeant de cette traditionnelle dichotomie que constituent le genre épique et le genre lyrique, ou plus exactement, une sorte de sublimation qui met en lumière une symbiose entre ces deux genres, habituellement, antagoniques. A ce propos, Guillermo Sucre perçoit dans cette poésie une aspiration à « vindicar un nuevo sentido expresivo para la poesía, crear una suerte de arte combinatorio donde lo lírico se mezcle con lo narrativo y aun con

¹ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, p. 86.

² J. L. Borges, « Quevedo », in *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 61.

³ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, pp. 318-319. (C'est nous qui surlignons.)

lo explicativo. [...] ¿ No podría considerarse su poesía como una suerte de **épica subjetiva** ? Casi siempre hay en ella algo que se cuenta, que se desarrolla como dentro y fuera a la vez del poeta mismo. »¹. La tonalité épique acquiert, en effet, une nouvelle dimension n'excluant pas le lyrisme, tout particulièrement dans les *milongas* où se font jour des voix poétiques qui recourent fréquemment à la première personne pour mettre en exergue le fait d'avoir été témoin de la scène qu'elles relatent et accroître ainsi la véracité de leur récit. La composition du « Poema conjetural » qui fait entendre, avec une intensité poignante, la voix lyrique et héroïque de Laprida, contant dans le feu de l'action son propre destin dramatique jusqu'au moment tragique de son assassinat, ne représente-t-elle pas la quintessence harmonique de cet art de l'« épique subjective » ? Le poème « Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín » retient également notre attention du fait que la tonalité dominante épique se démultiplie en plusieurs autres tonalités. A commencer par la forte empreinte philosophique qui s'égrène sous deux aspects décisifs : le sublime instant marquant d'une existence culminant en l'extase, « el instante infinito »² : « Qué importa el tiempo sucesivo si en él / hubo una plenitud, un éxtasis, una tarde. »³ et puis l'Eternel Retour de la reviviscence de cet instant de gloire : « La batalla es eterna »⁴. A cela s'entremêle le lyrisme, par le truchement de la survenue de la voix à la première personne du singulier (adjectif personnel « mi ») du glorieux ancêtre que retransmet la voix du for intérieur de son arrière-petit-fils, implicitement Jorge Luis Borges :

- v. 31 Su bisnieto escribe estos versos y una tática voz
v. 32 desde lo antiguo de la sangre le llega :
v. 33 — Qué importa **mi** batalla de Junín si es una gloriosa memoria,
v. 34 una fecha que se aprende para un examen o un lugar en el atlas.⁵

¹ G. Sucre, *Borges el poeta*, *Op. Cit.*, p. 64. (C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges, « Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 53.

³ *Ibid.*, p. 52.

⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁵ *Ibid.*, p. 53. (C'est nous qui surlignons.)

Traduction en français :

Son arrière-petit-fils écrit ces vers, et silencieuse une voix
du fond de son sang lui parvient :
— Qu'importe que ma bataille de Junín soit une glorieuse mémoire,
une date qu'on apprend pour un examen ou un point sur une carte.

c) Conception originale de l'autobiographie : l'Éternel Retour de l'écriture du Soi

Borges voua longtemps une admiration à « [...] Walt Whitman, que decidió ser todos los hombres, como la divinidad de Spinoza »¹. Ce poète a créé le « personnage de Walt Whitman », comme par un effet de dédoublement, à la nuance près qui n'échappe pas à Borges : le « je » individuel du poète demeure distinct du « je » du « personnage pluriel, et virtuellement infini »² qui inclut même le lecteur à venir ; « [...] Whitman redactó sus rapsodias en función de un yo imaginario, formado parcialmente de él mismo, parcialmente de cada uno de sus lectores. »³.

Lors d'un entretien, Borges cite de mémoire le « Chant de moi-même » de *Feuilles d'herbe* et fait remarquer que le discours de Walt Whitman, où le poète exprime son souhait d'être tous les hommes, était novateur pour l'époque :

[...] souhaitant être tout le monde, il dit quelque chose qu'aucun poète n'avait dit. Je crois que c'est ceci :

These are really the thoughts of all men in all ages and lands,
they are not original with me,
If they are not yours as much as mine they are nothing,
or next to nothing,
If they are not the riddle and the untying of the riddle
they are nothing,
If they are not just as close as they are distant
they are nothing.
This is the grass that grows wherever the land is
and the water is,
This common air that bathes the globe.

Voici vraiment les pensées de tous les hommes dans tous les siècles
et tous les pays, elles ne sont pas particulières à moi,
Si elles ne sont pas les tiennes autant que les miennes, elles ne sont rien
ou autant dire rien,
Si elles ne sont pas l'énigme et la solution de l'énigme,
elles ne sont rien,
Si elles ne sont pas tout aussi proches qu'elles sont lointaines,
elles ne sont rien.

D'autres poètes, comme Edgar Allan Poe, ou l'un de ses disciples, Baudelaire, ont tenté de dire des choses insolites. Ils ont tenté de surprendre le lecteur. Les poètes jouent toujours à ce jeu. Mais Whitman alla plus loin. Whitman considérait sa pensée comme « la pensée de tous les hommes, de tous temps, en tous lieux. » « Elles ne viennent pas de moi. » Il voulait être tous les autres. Tous les hommes. Il se sentait même panthéiste, mais le monde est assez suffisant. Je pense que ce sentiment était profond chez Whitman.⁴

¹ J. L. Borges, « Alguien sueña », recueil « Los conjurados » (1985), in *Obra poética 3 (1975-1985)*, Op. Cit., p. 285.

² J. L. Borges / O. Ferrari, *Retrouvailles. Dialogues inédits*, Op. Cit., p. 113.

³ J. L. Borges, « Valéry como símbolo », in *Otras inquisiciones*, Op. Cit., p. 115.

⁴ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, Op. Cit., pp. 154-155.

Soulignons que cette aspiration panthéiste de Whitman¹ concorde tout à fait avec la pensée universaliste de Borges :

Je crois qu'un poète ne dit ou ne devrait **rien dire de nouveau**. Il doit exprimer ce que **tous les hommes** ont, un jour ou l'autre, éprouvé ou éprouveront dans leur vie. Il doit trouver **une musique verbale** pour **traduire des émotions** qui sont l'essentiel de toute vie humaine. Le reste n'est qu'accessoire et ne peut intéresser que les historiens de la littérature.

Ce qui fait précisément l'importance de la poésie, c'est qu'elle exprime des **faits éternels**, des faits qui correspondent non seulement à **l'expérience du poète**, mais qui correspondent ou peuvent correspondre à **l'expérience effective du lecteur**.²

Comme nous l'avons souligné dans la deuxième partie de notre réflexion, ce credo de Borges trouve aussi son écho dans la pensée schopenhauerienne qui s'inscrit sous le signe de l'Eternel Retour :

[...] dans la poésie lyrique, s'il se rencontre un vrai poète, il exprime dans son œuvre la nature intime de l'humanité entière. Tout ce que des millions d'êtres passés, présents et à venir, ont ressenti ou ressentiront dans les mêmes situations qui reviennent sans cesse, il le ressent et l'exprime vivement. Ces situations, par leur retour éternel, durent autant que l'humanité elle-même et éveillent toujours les mêmes sentiments.³

Nul doute que Borges n'eût pas été en désaccord avec le point de vue de Guillermo Sucre selon lequel « La voz del poeta, cuando es auténtica, ha de ser la voz del universo. »⁴.

Dans le poème intitulé « G. A. Bürger », la voix poétique évoque la voix panthéiste de Shakespeare qui, à l'instar de Walt Whitman, se ramifie en une multitude de voix : « [...] la gran voz de Shakespeare / (en la que están las otras) »⁵. Comme l'observe Leticia

¹ Pour de plus amples précisions sur le panthéisme de Whitman, l'on peut, tout particulièrement, se reporter dans la production borgésienne à :

- l'essai « El otro Whitman » (1929), in *Discusión, Op. Cit.*, pp. 64-69.

- l'essai « Nota sobre Walt Whitman », in *Discusión, Op. Cit.*, pp. 150-160.

- l'essai « Montaigne, Walt Whitman » (1957), paru à l'origine à Buenos Aires (Imprenta Francisco A. Colombo, 1957), puis dans la revue argentine *Crisis*, Año 3, n° 27, Buenos Aires, julio de 1975. Essai recueilli dans *Textos recobrados 1956-1986*, Barcelona, Debolsillo, 2011, pp. 35-38.

- la conférence « La obra y destino de Walt Whitman », parue dans le journal argentin *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de agosto de 1958, con el título « En el Instituto de Conferencias habló Jorge Luis Borges ». Conférence recueillie dans *Textos recobrados 1956-1986, Op. Cit.*, pp. 41-45.

- le poème « Camden, 1892 », recueil « El otro, el mismo » (1964), in *Obra poética 2 (1960-1972), Op. Cit.*, p. 144.

- Chap. V « Whitman y Herman Melville », in *Introducción a la literatura norteamericana* (1967), par Jorge Luis Borges et Esther Zemborain, Madrid, Alianza Editorial, 2006, pp. 42-48.

- « Prólogo » de Borges, in *Walt Whitman : Hojas de hierba*, selección, traducción y prólogo de J. L. Borges, Buenos Aires, Editorial Juárez, 1969. Prologue recueilli dans l'ouvrage *Prólogos con un prólogo de prólogos, Op. Cit.*, pp. 260-267.

² François-Luc Charmont, « Borges parle », in *Analyses & réflexions sur Borges. Fictions, mythe et récit, Op. Cit.*, pp. 20-21. (C'est nous qui surlignons.)

³ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation, Op. Cit.*, p. 319.

⁴ G. Sucre, *Borges el poeta, Op. Cit.*, p. 57.

⁵ J. L. Borges, « G. A. Bürger », vers 14 et 15, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 144.

Otero Sugden, « Borges voit, dans le dramaturge anglais, l'exemple par excellence de l'homme qui sut traduire, à travers ses écrits considérables, toutes les destinées humaines »¹. Dans le récit « Everything and nothing », le narrateur borgésien fait le constat que Shakespeare ne fut personne (« su condición de nadie »²), c'est-à-dire que tous les personnages qu'il a créés incarne autant d'aspects de son identité complexe et multifacétiqué : « Nadie fue tantos hombres como aquel hombre, que a semejanza del egipcio Proteo pudo agotar todas las apariencias del ser. »³. Lors de son dialogue avec Dieu, Shakespeare exprime à présent sa volonté de devenir véritablement quelqu'un, un être unique, en somme, avoir une identité personnelle : « La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo : “Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo »⁴. Dans sa réponse, Dieu laisse entendre à Shakespeare qu'il fut et demeurera en quelque sorte son Golem, l'une de ses créatures oniriques façonnée à son image même : « La voz de Dios le contestó desde un torbellino : “Yo tampoco soy ; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie” »⁵.

Le destin littéraire de Shakespeare s'apparente fort à celui de Borges d'autant que les expressions « hombre gris », « no dejarán caer las generaciones » et le verbe « rêver » trouvent leur écho dans le poème borgésien « Heráclito »⁶ : « El azar o el destino dieron a Shakespeare las triviales cosas terribles que todo hombre conoce ; él supo transmutarlas en fábulas, en personajes mucho más vívidos que el **hombre gris** que los **soñó**, en versos que

¹ L. Otero Sugden, *Paul Valéry et Jorge Luis Borges. Deux écrivains à la recherche de leur identité : une lecture borgésienne de Monsieur Teste*, Op. Cit., p. 147.

² J. L. Borges, « Everything and nothing », in *El hacedor* (1960), Op. Cit., p. 53.

³ *Ibid.*, p. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁵ *Ibid.*, pp. 54-55.

⁶ J. L. Borges, « Heráclito », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., pp. 136-137 (C'est nous qui surlignons.) :

v. 8	[...] descubre y trabaja la sentencia	[...] découvre et travaille la sentence
v. 9	que las generaciones de los hombres	Qui désormais, pour les siècles des siècles
v. 10	no dejarán caer. [...]	Hantera les humains. [...]
	[...]	[...]
v. 22	Heráclito no tiene ayer ni ahora.	Héraclite n'a d'hier ni d'aujourd'hui.
v. 23	Es un mero artificio que ha soñado	C'est un pur artifice qu'a rêvé
v. 24	un hombre gris a orillas del Red Cedar,	Un homme gris au bord du Red Cedar,
v. 25	un hombre que entreteje endecasílabos	Entrelaçant des hendécasyllabes
v. 26	para no pensar tanto en Buenos Aires	Pour ne pas trop penser à Buenos Aires
	[...]	[...]

no dejarán caer las generaciones, en música verbal. »¹, fait remarquer le narrateur du récit « La memoria de Shakespeare ».

De même que dans le cas de Shakespeare, dans la poésie de Borges, c'est en réalité toujours la Même voix de « Borges », poète, qui revient mais sous un aspect Autre. Dans le prologue à ses neuf essais sur Dante et son oeuvre, Borges souligne à ce propos : « El poeta es cada uno de los hombres de su mundo ficticio, es cada soplo y cada pormenor. Una de sus tareas, no la más fácil, es ocultar o disimular esa omnipresencia. »². Toutes les voix poétiques borgésiennes sont des variantes qui font résonner à chaque fois différemment la voix du poète. Borges définit l'écrivain anglais Hudson qui rédigea *The Purple Land* (*La tierra cárdena*) — « novela primordial del criollismo » contenant des « aventuras peleadoras y aventuras de amor »³ — comme « un gustador de las variedades del yo »⁴. Ne peut-on pas en dire autant de Borges ? A cet égard, « [...] l'idée que le moi est pluriel, que le moi est changeant, que nous sommes le même et d'autres à la fois »⁵ revêt un caractère paradoxal qui n'a cessé d'étonner et de fasciner Borges. Cette idée s'accorde plutôt bien, à notre avis, avec le déploiement de diverses voix poétiques qui sont autant de facettes du moi pluriel du poète et, au-delà, les voix de l'humanité tout entière, de tous les hommes, la « Voix » de « l'Homme universel »⁶ : « Todos ellos [los « personajes » poéticos de Borges] son actores de un mismo drama universal, y los timbres de sus voces se confunden en la Voz que los contiene. »⁷, souligne, en ce sens, Vicente Cervera.

Faisant fi de la conception rousseauiste de l'autobiographie comme genre littéraire⁸ telle qu'elle apparaît dans *Confessions*⁹, Borges est parvenu à la conclusion selon laquelle

¹ J. L. Borges, « La memoria de Shakespeare », in *La memoria de Shakespeare*, Op. Cit., pp. 78-79. (C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges, « Prólogo », in *Nueve ensayos dantescos*, (publicado originalmente en 1982), Madrid, Alianza Editorial, 2006, pp. 14-15.

³ J. L. Borges, « «La tierra cárdena» », in *El tamaño de mi esperanza*, Op. Cit., p. 39.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁵ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, Op. Cit., p. 53.

⁶ Nous empruntons cette expression de « Homme universel » à Vicente Cervera Salinas (in *La poesía de Jorge Luis Borges : historia de una eternidad*, Op. Cit., p. 88).

⁷ V. Cervera Salinas, *La poesía de Jorge Luis Borges : historia de una eternidad*, Op. Cit., p. 128.

⁸ L'autobiographie est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. », selon la définition communément admise de Philippe Lejeune (in *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, nouvelle édition augmentée, 1975, 1996, p. 14 ; texte en italique). « Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage. » (*Ibid.*, p. 15 ; en italique dans le texte).

⁹ Le fait que Borges ait adjoint le terme « essai » au titre de son autobiographie (*Essai d'autobiographie*) suggère d'emblée l'idée de vaine tentative, sa prise de conscience de la difficulté pour ne pas dire de l'impossibilité à se raconter soi-même en toute authenticité. Ce seul titre laisse entendre que l'écriture de son autobiographie comporte inéluctablement des aspects fictifs.

« toda literatura es autobiográfica, finalmente »¹ dans le sens où, derrière tout un éventail de masques, ce serait toujours soi-même que l'on raconte, l'Eternel Retour de l'écriture du Soi : « [...] je n'ai jamais créé de personnage. C'est **toujours moi**, subtilement **déguisé**. Non, je ne peux inventer personne — je ne suis pas Dickens, je ne suis pas Balzac — je ne peux pas inventer des gens. Je suis **toujours moi**, la même personne à différents moments ou en différents endroits, mais **toujours, irrémédiablement, incurablement, moi**. »². « Aussi [Borges] a-t-il été poussé à s'inventer continuellement »³, comme le souligne Daniel-Henri Pageaux. Borges confie à Willis Barnstone : « C'est **toujours le même vieux Borges**, plus ou moins **travesti**. [...] Je me demande si j'ai jamais créé un seul personnage. Je ne crois pas. C'est toujours de moi que je parle, sous le couvert de **divers mythes**. »⁴. Pierre Brunel a fait remarquer qu'« [...] écrire, pour Kafka, c'est s'écrire. »⁵. N'est-ce pas aussi le cas de Borges⁶ ?

Ainsi, dans son interprétation du « poème mythologique »⁷, intitulé « Endimión en Latmos », Borges met-il particulièrement en lumière la dimension panthéiste du personnage d'Endymion qui représente, en fait, tous les hommes et son identification

A ce propos, Michel Lafon fait fort justement remarquer qu'*Essai d'autobiographie* revêt un caractère tout aussi fictionnel que les fictions borgésiennes : « Quant à l'*Essai d'autobiographie*, dont on sait l'ambiguïté statutaire (rédigé en anglais, en collaboration avec Di Giovanni), il n'est **pas moins fictif que les fictions** précitées. Il se présente comme un collage de souvenirs emblématiques, de mythes familiaux dont la première mouture est le plus souvent à lire dans quelque fiction antérieure » (in *Borges ou la réécriture*, *Op. Cit.*, p. 77 ; c'est nous qui surlignons.).

D'un point de vue général, « Tout récit autobiographique est inévitablement **partiel** et **partial** ; il est l'énonciation d'un sujet d'écriture et ne saurait en aucun cas être le reflet exact, ni de la complexité structurelle d'un individu, ni d'une évolution habituellement plutôt chaotique. », souligne Rémi Le Marc'hadour (in *Identité et individuation dans l'œuvre de Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, p. 90 ; c'est nous qui surlignons). Dans le cas précis d'*Essai d'autobiographie*, Rémi Le Marc'hadour fait ce commentaire fort éclairant : « Le sujet qui prétend se révéler sous le *Je* est en réalité un *personnage* construit par les propres soins de l'auteur qui n'a d'autre réalité que les signifiants qui l'énoncent. C'est **le même Borges** que celui qui s'énonce **dans Borges y yo**. La convention du "pacte autobiographique" repose sur une essentielle falsification : ce qui se revendique comme **écriture du Soi** ne peut être **qu'une écriture de "l'autre", travestie sous un faux "Je"**. » (*Ibid.*, pp. 263-264 ; en italique dans le texte ; c'est nous qui surlignons.).

Cette vaine entreprise de l'autobiographie est, d'ailleurs, la raison pour laquelle « Schopenhauer nunca quiso escribir una autobiografía » : « sostuvo, sin embargo, que sólo un artista o un poeta podría describir su vida de manera que quedase como la expresión más fiel de la "Idea del hombre filosófico" ; Antonio Priante logra algo parecido, y de forma tan amena como singular. » (L. F. Moreno Claros, « El secreto de Schopenhauer », in *El País*, Madrid, 16 de septiembre de 2006).

¹ J. L. Borges, « Profesión de fe literaria », in *El tamaño de mi esperanza*, *Op. Cit.*, p. 143.

² J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, *Op. Cit.*, p. 82. (C'est nous qui surlignons.)

³ D.-H. Pageaux, « Postface », in *Borges, souvenirs d'avenir*, *Op. Cit.*, p. 403.

⁴ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 95. (C'est nous qui surlignons.)

⁵ P. Brunel, *Le Mythe de la métamorphose*, *Op. Cit.*, p. 108.

⁶ Borges a également déclaré à Jean Pierre Bernés : « De toute façon mes personnages, c'est toujours moi. » (J. P. Bernés, *J. L. Borges : La vie commence...*, *Op. Cit.*, p. 185).

⁷ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 64.

secrète au « Yo » de la voix poétique : « [...] Endymion, **comme tous les mythes**, n'est ni une fiction, ni un simple prétexte. Endymion incarne **tous les hommes**. Car lorsqu'un homme est aimé, on peut dire qu'il est aimé par une divinité, par une déesse, par la lune. J'estime donc avoir le droit de composer ce poème, puisque **comme tous les hommes**, au moins une, deux ou trois fois dans ma vie, **j'ai été Endymion**. J'ai été aimé par une déesse. »¹. Cette histoire poétique d'Endymion sous-tend des expériences personnelles de bonheur qu'a vécues Borges en même temps qu'elle revêt une portée universelle, de par sa thématique amoureuse, répandue partout dans le monde et depuis des temps immémoriaux : « Le fait d'avoir aimé ou d'avoir été aimé, voilà ce qu'évoque peut-être l'histoire d'Endymion et de la lune, et je me suis efforcé de rendre ce poème vivant, de donner l'impression qu'il n'est pas issu du *Dictionnaire Classique* de Lemprière, mais né de **mon destin personnel** et du **destin personnel de tous les hommes, dans le monde entier, de tous temps** »². Hector Bianciotti fait remarquer très justement : « Autobiographe paradoxal ou scribe impersonnel au service de la littérature, l'écrivain argentin cherchait, au travers de son œuvre une cohérence supérieure, **universelle** »³.

Cette conception à la fois panthéiste⁴ et circulaire du « je » poétique borgésien, prégnante également dans les récits fictionnels⁵, était, à notre avis, déjà en germe dans son point de vue de jeunesse sur la poésie où est perceptible l'idée que, finalement, quel que soit son aspect, fictif, archétypal ou personnel, il s'agit toujours de l'Eternel Retour de la confession d'un « je », de l'histoire d'une des destinées humaines possibles de « l'Homme universel »⁶ : « [...] **toda poesía es plena confesión de un yo**, de un carácter, de una aventura humana. El destino así revelado puede ser fingido, arquetípico (novelaciones del

¹ *Ibid.*, p. 64. (C'est nous qui surlignons.)

² *Ibid.*, p. 64. (C'est nous qui surlignons.)

³ H. Bianciotti, « Borges, jeux de styles », in *Le Monde des Livres, Op. Cit.* (C'est nous qui surlignons.)

⁴ Philippe Forest ne manque pas de souligner un paradoxe à ce sujet : « Si un seul homme est tous les hommes, alors l'autobiographie de chacun n'existe pas puisqu'elle est l'histoire de l'humanité tout entière. Mais tout autant : elle existe puisque c'est l'histoire de l'humanité tout entière qui constitue l'autobiographie de chacun des individus qui la composent. » (« De Quelqu'un à Personne, de Personne à Quelqu'un. Borges autobiographe », in *Borges, souvenirs d'avenir, Op. Cit.*, p. 43).

⁵ « [...] selon Borges, les actes d'un individu quel qu'il soit ne concernent pas que lui seul. L'homme partage avec ses congénères la condition ou la "nature" humaine. Dans tout acte, dans toute pensée, il se fonde dans un cadre beaucoup plus large qui atteint l'**universel** : « *Cet homme apeuré me faisait honte comme si c'était moi le lâche et non Vincent Moon. Ce que fait un homme c'est comme si tous les hommes le faisaient... Schopenhauer a peut-être raison : je suis les autres, n'importe quel homme est tous les hommes. Shakespeare est en quelque sorte le misérable John Vincent Moon.* » [« La forme de l'épée » / « La forma de la espada », in *Fictions / Ficciones*], commente Rémi Le Marc'hadour (in *Identité et individuation dans l'œuvre de Jorge Luis Borges, Op. Cit.*, p. 450 ; en italique dans le texte ; c'est nous qui surlignons).

⁶ « Ce que l'homme appelle identité individuelle ne sera donc pour Borges qu'une des possibilités de réalisation d'un destin universel, préexistant, à la manière platonicienne, sous forme d'archétypes. [...] La destinée individuelle n'est que l'une des innombrables réalisations du destin de l'Homme universel, ouvert en théorie à la totalité des possibles [...] », observe, en ce sens, Rémi Le Marc'hadour (*Ibid.*, pp. 450 et 452).

Quijote, de *Martín Fierro*, de los soliloquistas de Browning, de los diversos Faustos), o personal : autonovelaciones de Montaigne, de Thomas De Quincey, de Walt Whitman, de cualquier lírico verdadero. »¹. Dans son essai sur *Martín Fierro*, Borges met, à ce propos, en lumière l'idée selon laquelle la découverte de l'intonation et de la manière avec laquelle s'exprime un personnage nous amène à découvrir en profondeur son identité et sa destinée : « En mi corta experiencia de narrador he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino. »². Comme le souligne très justement Zunilda Gertel, « [...] debemos interpretar el sentido y la valoración que da Borges a la connotación "autobiográfica", ya que **no equivale literalmente a la vida real** del autor, sino a la revelación de un destino. Este no necesita ser su vida común, pero sí **la que siente y vive en tanto es autor**. »³. Borges perçoit à cet égard toute son œuvre comme une confession à la fois personnelle et impersonnelle, comme l'observe précisément Philippe Forest :

Lorsqu'en 1974 paraît l'édition en espagnol de ses *Œuvres complètes*, Borges, la dédiant à sa mère, présente l'ensemble de sa production comme **une « confession »**. Mais c'est pour ajouter aussitôt de cette confession qu'elle est « **à la fois intime et générale**, puisque ce qui arrive à un homme arrive à tous ».⁴

¹ J. L. Borges, « Profesión de fe literaria », in *El tamaño de mi esperanza*, *Op. Cit.*, p. 148. (C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges / M. Guerrero, « La poesía gauchesca », in *El « Martín Fierro »*, *Op. Cit.*, p. 15.

³ Z. Gertel, *Borges y su retorno a la poesía*, *Op. Cit.*, p. 63. (C'est nous qui surlignons.)

⁴ P. Forest, « De Quelqu'un à Personne, de Personne à Quelqu'un. Borges autobiographe », in *Borges, souvenirs d'avenir*, *Op. Cit.*, p. 42. (C'est nous qui surlignons.)

4) Thématique « œcuménique » du mythe borgésien¹

a) Le tissage d'une véritable mythologie

Durant sa jeunesse Borges carressa le rêve selon lequel un seul auteur pouvait condenser en soi la littérature du monde entier, comme le laisse entendre la conclusion de l'un de ses essais : « Durante muchos años, yo creí que la infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whithman, fue Rafael Cansinos-Asséns, fue De Quincey. »². D'une certaine façon, Borges n'a-t-il pas cherché à être cet auteur unique qui serait la somme de toute cette multiplicité créatrice ? Portant un regard lucide, il a confié que la richesse infinie du monde a rendu vaine sa tentative d'atteindre la connaissance absolue, capacité supra-humaine relevant de l'un des attributs de Dieu. Toutefois, il a le sentiment d'être parvenu à parcourir et à connaître l'essentiel de la littérature, peut-être la quintessence, ce qui est infinitésimal par rapport à l'ensemble innombrable, « infini », des livres de toute la littérature du monde entier :

*He tratado de conocer todo lo posible, pero, desde luego, ya que el mundo es de hecho infinito, lo que un individuo puede conocer es una partícula. Yo pienso que a veces la literatura es como una biblioteca infinita, y de esa biblioteca cada individuo sólo puede leer unas páginas. Quizás en esas páginas esté lo esencial.*³

Borges a soutenu qu'un « écrivain a cet étrange projet de transformer les sentiments, les idées, **en mythes**, en fables, en cadences »⁴, comme le rapporte Jean Pierre Bernés. Loin d'être inutile à rappeler, n'oublions pas la distinction qu'il convient de faire entre les termes « thème » et « mythe » qui, trop souvent, sont à l'origine de confusions. Comme le

¹ Nous employons l'adjectif « œcuménique » dans l'acception de "supra-national" (M. Berveiller, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, p. 335.). Nous le retrouvons, notamment, dans la conclusion de la thèse de doctorat de Zunilda Gertel : « Afirmamos el concepto de literatura en su valor **ecuménico** e **impersonal**, que permite considerarla como una gran obra **universal** donde todos los autores son el mismo autor. » (Z. Gertel, *Borges y su retorno a la poesía*, *Op. Cit.*, p. 147 ; c'est nous qui surlignons.), ou encore chez Gérard Genette, comme nous l'avons antérieurement vu : « Cette conception de la littérature comme un monde homogène et réversible où les particularités individuelles et les préséances chronologiques n'ont pas cours, ce sentiment « œcuménique » qui fait de la littérature universelle une vaste création anonyme où chaque auteur n'est que l'incarnation fortuite d'un Esprit intemporel et impersonnel, capable d'inspirer, comme le dieu de Platon, le plus beau des chants au plus médiocre des poètes, et de ressusciter chez un poète anglais du XVIII^e siècle le rêve d'un empereur mongol du XIII^e — cette idée peut apparaître comme une simple fantaisie de l'esprit, ou comme une pure folie d'illuminé. Il faut bien davantage y voir **un mythe** au sens antique du terme, un vœu profond de la pensée. » (G. Genette, « La littérature selon Borges », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne.*, *Op. Cit.*, p. 324 ; en italique dans le texte ; c'est nous qui surlignons.).

² J. L. Borges, « La flor de Coleridge », in *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 25.

³ Verónica Abdala / Carlos Polimeni / Rep, *Borges para principiantes*, *Op. Cit.*, p. 170 (en italique dans le texte).

⁴ J. P. Bernés, *J. L. Borges : La vie commence...*, *Op. Cit.*, p. 165. (C'est nous qui surlignons.)

soulignent, précisément, Claude Pichois, André-Michel Rousseau et Pierre Brunel, un « thème » désigne « un sujet de préoccupation ou d'intérêt général pour l'homme »¹ tandis qu'un mythe « un ensemble narratif consacré par la tradition et ayant, au moins à l'origine, manifesté l'irruption du sacré, ou du surnaturel, dans le monde. »². Daniel-Henri Pageaux fait remarquer très justement : « Tout mythe est, *lato sensu*, un « thème » du texte, mais tout thème n'est pas mythe, en dépit du fait que thèmes et mythes sont des structures du texte. »³. Mircea Eliade, quant à lui, définit ainsi le mythe : « Le mythe raconte une histoire sacrée ; [...] rela[tant] les *gesta* des Êtres surnaturels et la manifestation de leurs puissances sacrées, il devient le modèle exemplaire de toutes les activités humaines significatives »⁴. Outre sa dimension édifiante, le mythe se caractérise aussi par son aspect « dynamique » en ce sens qu'il ne se cristallise pas dans le fixisme mais, au contraire, connaît de perpétuelles redécouvertes, réinterprétations, réécritures, ainsi qu'une expansion dans divers domaines (adaptations au théâtre, au cinéma, en peinture, en sculpture...), ce qui assure d'ailleurs sa « survie » :

Qu'il s'agisse de mythologie « antique » ou « moderne », le mythe est une histoire vivante pour ceux qui la recréent, l'écoutent ou la lisent. [...]⁵

Il n'y a pas, bien sûr, de permanence ou d'universalité du mythe : les mythes grecs tiennent leur universalité de l'hégémonie culturelle de l'Europe, héritière inspirée de ces histoires. Il y a au contraire une vie, une survie, des résurrections d'anciens mythes, le surgissement de nouveaux mythes, une convertibilité d'anciennes histoires en versions modernes, la coalescence toujours possible de certains éléments ou figures mythiques en histoires exemplaires que la littérature, entre autres, contribue à rendre exemplaires.⁶

Il s'agit d'une histoire à la fois personnelle et impersonnelle, comme le met en lumière Daniel-Henri Pageaux : « Pour la littérature, pour son imaginaire, le mythe est bien une histoire dynamique et exemplaire, collective et aussi individuelle. »⁷.

Dans son essai *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Paul Veyne évoque « l'idée grecque que tout poète forge des mythes » : « [...] un poète racontait par définition des mythes [...]. »⁸. A l'instar des Grecs, Borges qui a tourné son regard vers les littératures du monde entier a créé son propre « mythe » — ou sa propre « mythologie » dans le sens d'un

¹ P. Brunel / C. Pichois / A.-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, *Op. Cit.*, p. 125.

² *Ibid.*, p. 125.

³ D.-H. Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 95.

⁴ M. Eliade, « Essai d'une définition du mythe », chap. I. La structure des mythes, in *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 16-18 (en italique dans le texte).

⁵ D.-H. Pageaux, *La littérature générale et comparée*, *Op. Cit.*, p. 98.

⁶ *Ibid.*, p. 99.

⁷ *Ibid.*, p. 96.

⁸ P. Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, *Op. Cit.*, p. 74.

ensemble de mythes, serait-il peut-être plus exact de dire —, comme s'accordent à le soutenir nombre de critiques :

[...] Que Borges ait été un « nobélisable » sans prix Nobel, qu'on ait parfois considéré en Amérique du Sud que les pays d'Europe avaient construit **son** « **mythe** » ne change rien à l'affaire : son prestige est bien ce qu'on est déjà en droit d'appeler un fait comparatiste.

L'exemple est d'autant plus frappant **qu'il n'est probablement pas d'écrivain qui ait été plus ouvert que Borges aux littératures étrangères**. Professeur d'anglais comme son père (la première nouvelle du *Livre de sable* le montre encore au bord du fleuve Charles, à Cambridge, Massachusetts, au temps où il était titulaire de la Chaire Eliot Norton de poésie à l'université Harvard), il s'est senti enfermé dans les mêmes labyrinthes que Joyce et attiré par l'art d'écrire de G. K. Chesterton. Il a composé, en collaboration, un essai sur les anciennes littératures germaniques. Il a été le traducteur de Wilde (*The Happy Prince*, dès 1905) et de Kafka (*Die Verwandlung*, 1943). Et c'est à bon droit que, de son vivant même, une thèse de littérature comparée, celle de Michel Berveiller, a pu être consacrée à l'étude de son cosmopolitisme, terme que récusait d'ailleurs cet Argentin convaincu.¹

Dans ses recherches sur les mythes, Pierre Brunel a mis en évidence trois éléments de définition qui correspondent à trois fonctions-clés : le « *mythe-récit* » (la fonction narrative)², le « *mythe-explication* » (la fonction explicative)³ et le « *mythe-révélation* » (la fonction révélatrice)⁴. Force est de constater que la mythologie borgésienne semble répondre à ces critères. Au cours de nos analyses, nous avons pu constater que nombre de poèmes présentent une dimension narrative ; ils content une histoire. Rappelons-nous, d'ailleurs, que le jeune Borges ultraïste a rejeté tout élément narratif alors que, par la suite, Borges, “repenti”, a soutenu la nécessité d'un fil narratif si ténu soit-il. Cette dimension narrative, avec laquelle va souvent de concert la fonction explicative, nous conduit à découvrir des révélations.

Par ailleurs, le mythe borgésien est marqué d'une aspiration à l'impersonnel, à l'anonymat, ce qui lui confère une dimension plus universelle et concorde, tout particulièrement, avec la définition que Paul Veyne propose du « mythe » : « [...] comme son nom l'indique, il est un récit, mais **anonyme**, qu'on peut recueillir et **répéter**, mais dont **on ne saurait être l'auteur** »⁵. Ce mythe où l'on assiste perpétuellement à l'Eternel Retour de l'Autre, de “Borges” sous les divers masques de ses personnages ou de ses voix poétiques, dans des situations plus ou moins similaires, repose, à notre avis, à la fois sur la

¹ P. Brunel / C. Pichois / A.-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, *Op. Cit.*, p. 10. (C'est nous qui surlignons.)

² Cité par Daniel-Henri Pageaux dans *La littérature générale et comparée*, *Op. Cit.*, pp. 99-100 (en italique dans le texte).

³ *Ibid.*, p. 100 (en italique dans le texte).

⁴ *Ibid.*, p. 100 (en italique dans le texte).

⁵ P. Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, *Op. Cit.*, p. 34. (C'est nous qui surlignons.)

« structure archétypique du mythe collectif »¹ de l'Éternel Retour et sur l'originalité personnelle de démultiplier "Borges" en d'innombrables facettes : « C'est **toujours le même vieux Borges**, plus ou moins **travesti**. [...] C'est toujours de moi que je parle, **sous le couvert de divers mythes**. »². Dans cette déclaration, l'adjectif « travesti » renvoie à l'idée de travestissement, c'est-à-dire de transformisme³, ce qui suggère que le mythe de "Borges" est aussi un « mythe de la métamorphose »⁴, empreint de magie dans le sens où l'entend Pierre Brunel : « La magie, "art des changements", est en même temps art de la simulation. »⁵. Et plus précisément, il s'agit d'un mythe « palingénésique »⁶ de par l'éternelle auto-régénération de "Borges" « sous le couvert de divers mythes » dans toute la production borgésienne et, au-delà, de par sa présence dans le vaste réseau intertextuel des littératures du monde entier. L'expression « sous le couvert de divers mythes » insuffle, en outre, au mythe borgésien un effet panthéiste qui le nimbe d'une grande complexité : c'est Un mythe qui en condense de Multiples, ce qui vient tout à fait corroborer l'idée selon laquelle un mythe peut en cacher un autre ou plusieurs : « Une histoire mythique peut en cacher une autre »⁷. Il n'est que de repenser, à ce sujet, aux vertigineuses imbrications en abyme borgésiennes évoquées antérieurement. Le mythe originel est, d'ailleurs, plurivoque et se prête à de multiples variantes, comme le précisent très justement Pierre Brunel et ses collègues : « [...] le mythe originel n'a rien de figé, ni d'univoque : il est une masse de significations virtuelles, une source de variantes ou de prolongements narratifs. C'est pourquoi Claude Lévi-Strauss a pu écrire qu'un mythe est constitué de l'ensemble de ses

¹ S'appuyant sur la définition fort éclairante de Denis de Rougemont, Rémi Le Marc'hadour ne manque pas d'observer à ce propos que :

Le mythe personnel d'un écrivain, tout en s'exprimant dans son entière originalité, s'articule profondément sur la structure archétypique du mythe collectif, structure amplement reconnue, en particulier par Denis de Rougemont :

"Un mythe est une histoire, une fable symbolique, simple et frappante, résumant un nombre infini de situations plus ou moins analogues. Le mythe permet de saisir d'un seul coup d'œil certains types de relations constantes, et de les dégager du fouillis des apparences quotidiennes."

(Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939, p. 5, cité par Rémi Le Marc'hadour, in *Identité et individuation dans l'œuvre de Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, p. 20.)

² J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 95. (C'est nous qui surlignons.)

³ « [...] le transformisme est d'abord un mythe [...] », comme le soutient Pierre Brunel dans son essai *Le Mythe de la métamorphose* (*Op. Cit.*, p. 56).

⁴ Nous empruntons cette expression au titre précédemment cité de l'essai de Pierre Brunel.

⁵ P. Brunel, *Le Mythe de la métamorphose*, *Op. Cit.*, p. 27.

⁶ P. Brunel, Chap. 6 « Un mythe palingénésique », in *Le Mythe de la métamorphose*, *Op. Cit.*, p. 145.

⁷ D.-H. Pageaux, *La littérature générale et comparée*, *Op. Cit.*, p. 108.

variantes. »¹. Ovide est, à n'en pas douter, « un admirable poète du devenir »². Ne peut-on point en dire autant de Borges ?

Découlant de ses diverses analyses, la conclusion qu'émet Pierre Brunel selon laquelle la métamorphose se fonde sur « l'union des contraires »³, se vérifie dans le mythe borgésien de la métamorphose. Cette métamorphose de "Borges" est, en effet, un mythe de « la croissance » — croissance sous la forme d'un envahissement, d'une inflation toujours plus grandissante de la figure forgée de l'Autre, de "Borges" — en même temps qu'un mythe de « la dégradation » — effacement graduel du moi intime de Borges, l'homme, lequel tend à se dissoudre complètement, à se confondre avec l'Autre. Elle est un mythe qui « combine altérité et identité » : l'Autre est toujours le Même sous un aspect plus ou moins nuancé, « plus ou moins travesti », « toujours le même vieux Borges ». C'est le mythe de l'Eternel Retour de l'écriture du Soi, d'une éternelle confession à la fois personnelle et impersonnelle.

Selon Borges, les tenants et les aboutissants de la littérature se rejoignent, de façon circulaire, dans le mythe. La littérature puise des motifs des mythes et elle devient finalement elle-même un mythe : « En el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin »⁴. Cette réflexion dessine de façon circulaire un chiasme : le Mythe borgésien de l'Eternel Retour constitue aussi un Eternel Retour au(x) Mythe(s).

Par ailleurs, la trajectoire vitale de Borges vient corroborer ce mythe de l'Eternel Retour : jeunesse et vieillesse se rejoignent à Genève, ville où Borges passa son adolescence et dans laquelle, âgé, il a choisi de revenir pour s'éteindre en toute quiétude, ce qui crée un effet de circularité à la fois spatiale et temporelle. Hautement révélateur du paradoxe de l'identité de l'être humain à la fois immuable et en perpétuel changement, le récit « El otro » de *El libro de arena* se déroule dans un cadre spatio-temporel onirique à la confluence de deux dimensions spatiales et temporelles différentes. Deux Borges en miroir, l'un jeune, l'autre âgé, se retrouvent assis à chaque extrémité d'un banc, « en ese

¹ P. Brunel / C. Pichois / A.-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, *Op. Cit.*, p. 125.

² P. Brunel, *Le Mythe de la métamorphose*, *Op. Cit.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 158 (C'est nous qui surlignons.) :

La métamorphose est à la fois un mythe génésique et un mythe eschatologique, à la fois un mythe de **la croissance** et de **la dégradation**. Elle éclaire dans un même personnage, — Alice ou Grégoire Samsa, — des pulsions inverses. Elle combine **altérité** et **identité**, introduisant à l'animal qu'on veut être mais découvrant en même temps l'animal qu'on est. [...]

⁴ J. L. Borges, « Parábola de Cervantes y de Quijote », in *El hacedor* (1960), *Op. Cit.*, p. 46.

mismo banco que está en dos tiempos y en dos sitios »¹. Le jeune Borges soutient que son banc se situe à Genève, tout près du Rhône, tandis que l'autre Borges, âgé, affirme que ce banc se trouve dans la ville de Cambridge, au nord de Boston, face au fleuve Charles. Chacun des deux personnages perçoit son double comme un être irréel, comme un rêve, un moi rêvé, et refuse d'admettre qu'il est le rêve de l'autre. Bien qu'un dialogue ait lieu entre eux, ils ne se comprennent pas et demeurent campés sur des points de vue différents. Par exemple, le jeune Borges de l'époque ultraïste est en quête de nouvelles métaphores tandis que le Borges de la maturité littéraire préfère les anciennes métaphores devenues universelles, comme il se plaît à le souligner : « Mi *alter ego* creía en la invención o descubrimiento de metáforas nuevas ; yo en las que corresponden a afinidades íntimas y notorias y que nuestra imaginación ya ha aceptado. La vejez de los hombres y el ocaso, los sueños y la vida, el correr del tiempo y del agua. »². Le cours du temps semble avoir creusé un abîme irréductible entre ces deux Borges, ce qui renvoie à la sentence métaphorique du fleuve du philosophe grec, Héraclite, auquel Borges âgé fait de multiples allusions, c'est-à-dire l'idée selon laquelle on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve :

Inevitablemente, el río hizo que yo pensara en el tiempo. La milenaria imagen de Heráclito.³
[...] *El hombre de ayer no es el hombre de hoy* sentenció algún griego. Nosotros dos, en este banco de Ginebra o de Cambridge, somos tal vez la prueba.⁴ [...]

Medio siglo no pasa en vano. Bajo nuestra conversación de personas de misceláneas lecturas y gustos diversos, comprendí que no podíamos entendernos. Eramos demasiado distintos y demasiado parecidos.⁵

En dépit du changement héraclitéen de son être temporel, Borges éprouvait la continuité de son essence :

J. S. S. : ¿ *Qué distancia ve usted por ejemplo, maestro, hablando de estas cosas de la evolución, de la transformación de entre el Borges de hace 20 años y del de hoy ?*

J. L. B. : Creo que **esencialmente somos el mismo**. Pero el de hoy aprendió algunas astucias. Aprendió algunas destrezas y algunas modestias también. Yo creo que esencialmente yo soy el que era cuando publiqué mi primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, en 1923. Y creo que en este primer libro está todo lo que yo haría después [...] Así que lo que he hecho después ha sido reescribir ese primer libro [...]⁶

¹ J. L. Borges, « El otro » / « L'autre », in *El libro de arena / Le livre de sable*, Op. Cit., p. 36.

² *Ibid.*, pp. 28 et 30 (en italique dans le texte).

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ *Ibid.*, p. 28. (Citation mise en italique dans le texte.)

⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁶ *Jorge Luis Borges. Entrevista por Joaquín Soler Serrano para TVE (1976), Op. Cit.* (C'est nous qui surlignons.)

S'inscrivant sous le signe de « l'union des contraires », le mythe borgésien opère également l'abolition de l'antagonisme entre l'ancien et le nouveau, et plus précisément, une géniale sublimation de la dichotomie entre l'ancien mythe du "Tout est écrit" et du mythe moderne selon lequel "Tout est à écrire" en un mythe où "Tout est Ecrit et revient toujours".

Nous savons que les Grecs tenaient leurs mythes pour des textes sacrés, à vrai dire pour une « vulgate »¹, comme l'explique Paul Veyne. A la fin de la comparaison qu'établit Borges entre le mythe et le conte de fées, émerge cette idée de respect, de vénération et de significations profondes qu'inspirent les mythes, en dépit de leur caractère fictionnel :

J. L. B. : [...] J'ai réfléchi au thème du mythe : je crois que la différence entre le mythe et une fable, une fiction quelconque, c'est que, bon (j'ai réfléchi en particulier sur les classiques), les classiques sont des livres qui se lisent d'une certaine façon. Et le mythe est une fiction, un rêve, une fable, qui se lisent comme s'il pouvait en surgir de nombreuses interprétations ; et comme s'il avait un sens nécessaire.

O. F. : *Oui, certainement.*

J. L. B. : Autrement, je ne sais pas quelle différence il peut y avoir entre un mythe et un conte de fées. La preuve qu'il s'agit d'une chose différente c'est que le conte de fées est écouté comme un divertissement alors que le mythe... le mot lui-même est assez respectueux.²

Bien que Borges nie avoir un credo personnel sur la poésie, il lui arrive parfois d'en esquisser des ébauches. A cet égard, il pense que le processus de création poétique doit relever plus du mythe que du raisonnement, plus de l'imagination que de la raison, et laisse percevoir sa nostalgie du temps antique où ils cohabitaient harmonieusement :

J'estime qu'écrire de la poésie et raisonner sont deux choses totalement différentes. Je dirais qu'il existe deux façons de penser. L'une est le raisonnement, l'autre est le mythe. Les Grecs pratiquaient les deux en même temps. Par exemple, dans le dernier entretien qu'a eu Socrate avant de boire la ciguë, la raison et le mythe sont intimement liés. Il semble que nous ayons perdu cette aptitude aujourd'hui. Nous avançons des arguments, ou bien nous utilisons la métaphore, l'image ou la fable. Je pense que la vraie manière d'écrire de la poésie est de s'abandonner au rêve. Il ne faut pas tenter de raisonner. On réfléchit, bien entendu, sur les détails, le mètre, le schéma de rimes que l'on souhaite suivre, les cadences, mais tout le reste nous vient sous forme de mythes.³

A l'instar des grands maîtres antiques, dans la poésie de Borges, raison et mythe ne sont pas incompatibles. Au contraire, non seulement Borges ne se prive pas de recourir

¹ P. Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, *Op. Cit.*, p. 17.

² J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, *Op. Cit.*, pp. 107-108.

³ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 164.

exclusivement à l'imagination, aux rêves, aux mythes ou à la mystique¹, sans pour autant toutefois les combiner, adroitement, à de célèbres raisonnements philosophiques, de tout temps (Platon, Héraclite, Marc Aurèle, Schopenhauer, Nietzsche, Spinoza, Hume, Berkeley...). Ses thèmes issus de ses rêves², de son imagination ou encore de ses expériences personnelles et de ses lectures multiples et variées tiennent à la fois des grands mythes³ et des philosophies de toute l'humanité. Saúl Yurkievich fait remarquer, avec perspicacité, que « En él [Borges], metafísica y mitología son intercambiables ; establece entre ambas una transferencia constante »⁴.

Dans sa conférence sur l'art de narrer une histoire, Borges exprime tout particulièrement son regret sur le constat que le mot « poète » ait perdu une partie de sa signification. De nos jours, à travers ce terme, nous ne percevons plus que le chanteur

¹ « Tout en y croyant pas trop, je me suis beaucoup intéressé à la mystique, par exemple à la Kabbale juive [...] Quand j'étais à Jérusalem, je suis allé voir Gershom Scholem [philosophe et théologien juif] » (*Jorge Luis Borges*, DVD 1, 2^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*).

² Lors d'une conférence sur le cauchemar, prononcée à Buenos Aires en 1977, Borges confie que certains de ses thèmes littéraires proviennent de ses cauchemars où reviennent, comme des figures obsessionnelles, le labyrinthe, les miroirs, les masques, entre autres :

Entremos en la pesadilla, en las pesadillas. Las mías son siempre las mismas. Yo diría que tengo dos pesadillas que pueden llegar a confundirse. Tengo la pesadilla del laberinto y esto se debe, en parte, a un grabado en acero que vi en un libro francés cuando era chico. En ese grabado estaban las siete maravillas del mundo y entre ellas el laberinto de Creta. El laberinto era un gran anfiteatro, un anfiteatro muy alto (y esto se veía porque era más alto que los cipreses y que los hombres a su alrededor). En ese edificio cerrado, ominosamente cerrado, había grietas. Yo creía (o creo ahora haber creído) cuando era chico, que si tuviera una lupa lo suficientemente fuerte podría ver, mirar por una de las grietas del grabado, al Minotauro en el terrible centro del laberinto.

Mi otra pesadilla es la del espejo. No son distintas, ya que bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto. Recuerdo haber visto en la casa de Dora de Alvear, en Belgrano, una habitación circular cuyas paredes y puertas eran de espejo, de modo que quien entraba en esa habitación estaba en el centro de un laberinto realmente infinito.

Siempre sueño con laberintos o con espejos. En el sueño del espejo aparece otra visión, otro terror de mis noches, que es la idea de las máscaras. Siempre las máscaras me dieron miedo. Sin duda sentí en la infancia que si alguien usaba una máscara estaba ocultando algo horrible. A veces (éstas son mis pesadillas más terribles) me veo reflejado en un espejo, pero me veo reflejado con una máscara. Tengo miedo de arrancar la máscara porque tengo miedo de ver mi verdadero rostro, que imagino atroz. Ahí puede estar la lepra o el mal o algo más terrible que cualquier imaginación mía.

Un rasgo curioso en mis pesadillas, no sé si ustedes lo comparten conmigo, es que tienen una topografía exacta. Yo, por ejemplo, siempre sueño con esquinas determinadas de Buenos Aires. Tengo la esquina de Laprida y Arenales o la de Balcarce y Chile. Sé exactamente dónde estoy y sé que debo dirigirme a algún lugar lejano. Estos lugares en el sueño tienen una topografía precisa pero son completamente distintos. Pueden ser desfiladeros, pueden ser ciénagas, pueden ser junglas, eso no importa : yo sé que estoy exactamente en tal esquina de Buenos Aires. Trato de encontrar mi camino. (J. L. Borges, « La pesadilla », in *Siete noches*, *Op. Cit.*, pp. 43-45).

³ Rémi Le Marc'hadour observe « un substrat mythique biblique très puissant » au cœur de la poésie borgésienne qui dépeint une « grande fresque biblique de l'histoire de l'humanité » : « [...] nous voyons se dessiner à travers l'œuvre poétique un substrat mythique biblique très puissant qui se manifeste dans les figures d'Adam, de Caïn, du Juif Errant... et qui présente le destin de l'homme, non plus tant sous une modalité labyrinthique que dans une version biblique qui le mène du Paradis Perdu au Jugement Dernier. » (in *Identité et individuation dans l'œuvre de Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, pp. 166 et 198).

⁴ S. Yurkievich, « Borges, poeta circular », in *Expliquémonos a Borges como poeta*, *Op. Cit.*, pp. 74-75.

lyrique, alors que les Anciens considéraient le poète non seulement comme le chanteur lyrique mais aussi comme le narrateur d'une histoire, une histoire où retentissaient toutes les tonalités de voix que peut prendre l'homme :

Il faut respecter la valeur propre de chaque terme — car elle correspond à une idée, une conception distincte. Il est pourtant regrettable que le mot « poète » ait perdu sa signification globale, qu'il ait subi une amputation. Aujourd'hui quand nous parlons d'un poète, nous songeons seulement au créateur lyrique qui fait vibrer des notes ailées [...]. Alors que les Anciens, quand ils parlaient d'un poète — « un auteur, un créateur » —, ne voyaient pas en lui seulement le chanteur lyrique, mais aussi le narrateur d'une histoire, une histoire où résonnaient toutes les voix qu'emprunte l'homme : voix du lyrisme, de la nostalgie, de la mélancolie, mais aussi celles du courage et de l'espoir.¹

Selon Borges, les poètes contemporains semblent avoir oublié que dans les épopées des Anciens la narration de l'histoire et son chant formaient « une tâche unique ayant une dualité d'aspects »² — aspect narratif et aspect rythmique — ou peut-être même un tout indissociable : « Peut-être même cette dualité d'aspects leur échappait-elle, et considéraient-ils que c'était un ensemble indissociable. »³. Sans se risquer véritablement à une déclaration prophétique sur le retour de l'épopée, il se prend tout de même à rêver de ce grand retour : « Je voudrais me garder de prophétiser — c'est toujours dangereux de le faire même si, avec le temps, les prophéties peuvent finir par s'accomplir — mais j'ai le sentiment que si de nouveau la narration d'une histoire et le chant du poème réussissaient à opérer leur fusion, ce serait d'une très grande portée »⁴. Il croit intimement que le poète redeviendra « celui qui dit une histoire et qui la chante » en même temps : « [...] je crois que l'épopée retrouvera sa place chez nous. Je crois qu'un jour le poète sera de nouveau le créateur, le faiseur au sens antique. J'entends qu'il sera celui qui dit une histoire et qui la chante. Et nous ne verrons pas là deux activités différentes, pas plus que nous ne les distinguons chez Virgile ou Homère. »⁵.

De ce point de vue, la poésie de Borges ne serait-elle pas ce retour à la magie du poème antique où le poète était à la fois un conteur, un musicien et un philosophe ? Borges n'incarnerait-il pas, dès lors, la figure mythique d'Homère, « el más alto de los poetas »⁶ ? En Borges se perpétuerait doublement un « nouvel Homère »⁷, c'est-à-dire à la fois une figure mythique de la cécité et l'aède qui était conjointement un conteur épique et un

¹ J. L. Borges, conférence « La narration d'une histoire », in *L'art de poésie, Op. Cit.*, pp. 44-45.

² *Ibid.*, pp. 51-52.

³ *Ibid.*, p. 52.

⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁶ J. L. Borges, « La ceguera », in *Siete noches, Op. Cit.*, p. 149.

⁷ Nous empruntons cette expression au titre de l'article d'Hector Bianciotti, intitulé « Borges. Nouvel Homère » (paru dans *Le Nouvel Observateur*, le 14 octobre 1983).

chanteur de faits (étymologiquement *aoidos*, « chanteur »). Nous rejoignons, à ce sujet, l'hypothèse formulée par Marcel Le Goff : « Dans la poésie c'est le mot qui prime, **avec sa valeur musicale**, dans l'essai l'idée et dans le récit le mouvement narratif. Voilà tracé, à gros traits, l'état actuel de l'évolution littéraire telle qu'elle a permis à l'histoire des genres d'aborder aux rives de la modernité. Le poème homérique ne laissait pas quant à lui apparaître ces distinctions et il était tout à la fois chant, histoire et pensée. **Peut-être Borges, tente-t-il de retrouver cette unité perdue.** »¹.

En tout cas, s'inscrivant dans le sillage de toute une tradition remontant à l'Antiquité où Homère et ses œuvres furent source d'inspiration et d'écriture mais également l'objet de sévères critiques (entre autres de Xénophane, de Platon et d'Epicure), nombreuses sont les allusions ou les références au poète grec et à ses écrits dans la production borgésienne. Parmi les plus célèbres, le premier conte de *El aleph*, « El inmortal », met en lumière la figure d'Homère devenu un être fictionnel. Le poème « Odisea, libro vigésimo tercero »² rend hommage à la fabuleuse odyssée d'Ulysse jusqu'à son retour sur son île d'Ithaque. Le narrateur hétérodiégétique du récit éponyme « El hacedor » narre la description d'un poète anonyme s'enfonçant dans la cécité, ce qui n'est pas sans éveiller en nous le souvenir des mythes d'Homère d'autant que sont mentionnés les noms d'Hector, d'Ajax, de Persée. A la fin, les références à l'*Illiade* et à l'*Odyssée* laissent implicitement entendre l'identité du poète et la mission qui lui incombe de « chanter et de faire résonner dans la concave mémoire humaine » le passé glorieux des héros et des dieux de l'Antiquité :

[...] Con grave asombro comprendió. En esta noche de sus ojos mortales, a la que ahora descendía, lo aguardaban también el amor y el riesgo. Ares y Afrodita, porque ya adivinaba (porque ya lo buscaba) un rumor de gloria y de hexámetros, un rumor de hombres que defienden un templo que los dioses no salvarán y de bajeles negros que buscan por el mar una isla querida, el rumor de las Odiseas e Ilíadas que era su destino cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana. Sabemos estas cosas, pero no las que sintió al descender a la última sombra.³

Outre le fait d'incarner l'Aède, l'écrivain Borges n'en demeure pas moins un compositeur de textes qu'il s'applique minutieusement et patiemment à polir, un *hacedor*, c'est-à-dire quelqu'un qui fait, qui fabrique : il est donc aussi le Poète au sens étymologique du *poiêtês*, l'« écrivain conçu comme un fabricant de textes »⁴. Borges correspond, en ce sens, à l'« *homo faber* » tel que le décrit Daniel-Henri Pageaux dans sa réflexion sur le rôle de l'art : « Autant d'éléments pour faire de l'art, en ce cas, non un

¹ M. Le Goff, *Jorge Luis Borges. L'univers, la lettre et le secret*, Op. Cit., p. 206. (C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges, « Odisea, libro vigésimo tercero », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 70.

³ J. L. Borges, « El hacedor », in *El hacedor*, Op. Cit., p. 12.

⁴ P. Brunel / C. Pichois / A.-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Op. Cit., p. 147.

moyen de communication (à quoi on le réduit volontiers) ni même la possibilité de donner des formes à la matière (la capacité morphopoiétique) mais la volonté de **l'homme créateur** (*homo faber* plutôt qu'*homo sapiens*) d'instaurer une œuvre comme **monde second** pour **rendre intelligible et vivable le monde** dans lequel il lui a été donné de vivre et de mourir. »¹.

b) La symbiose entre la ferveur pour Buenos Aires et l'aspiration à l'universel

Il y a lieu de souligner la « grande unité thématique », l'homogénéité que revêt la production littéraire borgésienne : « Quelques préoccupations fondamentales deviennent chez lui, tour à tour, matière à essai, sujet de conte ou source de poème [...] »². Sa poésie a connu une évolution thématique vers l'universalisme. Même si Borges revient périodiquement aux thèmes argentins, l'« authentique mythologie de l'Arrabal » (des faubourgs) qu'il a créée³ a laissé progressivement davantage de place à une mythologie plus universelle. Son « esprit supra-national qu'il aimait à désigner en laïcisant le terme d'«**œcuménisme**» »⁴ l'a naturellement conduit à ne pratiquer « aucun reniement, mais un dépassement de la littérature nationale »⁵, ce qui n'est pas sans rappeler l'aspiration de Goethe à une «*weltliteratur*», à une littérature universelle :

Une certaine « supranationalité » à l'état naissant a été confortée par l'autorité prestigieuse de Goethe. Au soir de sa vie, dans un de ses entretiens avec Eckermann (31-I-1827), il a évoqué l'idée d'une littérature universelle, une *Weltliteratur*. Le mot a souvent été repris, sans être traduit. Nous le citons dans son contexte. Goethe fait réflexion sur la poésie qui est de plus en plus « un patrimoine commun à l'humanité ». Il enchaîne : « Mais si nous autres Allemands nous ne portons pas nos regards au-delà de notre entourage immédiat, nous ne tombons que trop facilement dans cette présomption pédantesque. Aussi j'aime à me renseigner sur les nations étrangères et je conseille à chacun d'en faire autant de son côté. Le mot de Littérature nationale ne signifie pas grand-chose aujourd'hui ; nous allons vers une époque de Littérature universelle et chacun doit s'employer à hâter l'avènement de cette époque. [...] »⁶

Comme l'observe François Taillandier, Borges a transmué le *gaucho* et le *compadrito* en des figures aussi universelles que « Hamlet, Ulysse ou Roland » :

¹ D.-H. Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Op. Cit., p. 163. (C'est nous qui surlignons.)

² D. Devoto, « Aleph et Alexis », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Op. Cit., p. 280.

³ R. Le Marc'hadour, *Identité et individuation dans l'œuvre de Jorge Luis Borges*, Op. Cit., p. 465.

⁴ M. Berveiller, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, Op. Cit., p. 335. (C'est nous qui surlignons.)

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ D.-H. Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Op. Cit., p. 19 (en italique dans le texte).

Gauchos et compadritos continueront de revivre dans l'œuvre de Borges, au travers de leurs exploits racontés et magnifiés par la **légende locale** ; mais ce ne sera plus en vertu de la seule tendresse, si authentique soit-elle, de l'écrivain envers la patrie, ou de sa seule nostalgie d'une vie primitive et violente. Borges aura fait pour eux bien plus que de leur donner une place dans une mythologie affective ; il les aura rendus **aussi universels qu'Hamlet, Ulysse ou Roland** : il les aura fait entrer dans une **Légende des siècles**.¹

Sans pour autant totalement délaisser les thèmes typiquement argentins ou personnels qui demeurent omniprésents (le "gaucho"², la « mitología de puñales »³ que représentent les "compadritos" avec leur courage héroïque, la ville de Buenos Aires, la Pampa...), Borges a de plus en plus ouvert son esprit à des questions métaphysiques, concernant tout un chacun : entre autres, le Temps, l'Espace, la Causalité, l'Infini, le Miroir, le Labyrinthe, le Rêve, la Mémoire, l'Oubli, le Langage, la Vieillesse, la Mort, Dieu, l'Autre monde.... Au regard de nos index lexicaux⁴, il n'est pas sans intérêt de remarquer que la récurrence de certains mots correspond souvent aux thèmes poétiques prédominants que nous venons d'énoncer, ce qui corrobore tout à fait l'idée qu'« Un mot peut devenir thème poétique »⁵. Chez Borges, il s'agit d'une récurrence consciente, volontaire, et consciencieuse, comme l'auteur l'affirme.

Dans la note explicative qui introduit *El tamaño de mi esperanza*, l'un des premiers essais de Borges, María Kodama souligne que, dès sa jeunesse, Borges a su trouver, en écrivant ce livre, un juste milieu, « un equilibrio entre su amor por Buenos Aires y por lo universal. Equilibrio que los años transformaron en **armonía** [...] »⁶. Elle voit en lui un écrivain qui a atteint l'universel : « [...] a través de ser esencialmente de su país, logró trascender lo universal »⁷. Cette observation de María Kodama se vérifie également dans sa production fictionnelle et poétique. Vicente Cervera Salinas évoque, à ce sujet, l'aspiration de Borges à « trascender lo localista sin, por ello, desdeñarlo »⁸. Il perçoit dès *Fervor de Buenos Aires* une « imbricación del criollismo argentino con los esquemas filosóficos »⁹.

¹ F. Taillandier, *Jorge Luis Borges, Op. Cit.*, p. 38. (C'est nous qui surlignons.)

² Jorge Luis Borges a témoigné un intérêt constant à l'égard de la thématique du "gaucho" si bien qu'il a, d'ailleurs, préfacé les œuvres des principaux poètes "gauchescos" : trois préfaces du *Martín Fierro* (deux en 1962, Editorial Sur et Ediciones Centurión) et une troisième, en 1968, Santiago Rueda Editor), une sélection et un prologue aux œuvres d'Ascasubi (Eudeba, 1960), ainsi que la préface de *Faust* d'Estanislao del Campo (Edicom S.A., 1969).

³ J. L. Borges, « El tango », vers 25, in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 66.

⁴ Cf. Annexes n°1 et n°2 (respectivement pp. 630-692 et pp. 693-744).

⁵ D.-H. Pageaux, *La littérature générale et comparée, Op. Cit.*, p. 79.

⁶ J. L. Borges, « Inscripción », par María Kodama, in *El tamaño de mi esperanza, Op. Cit.*, p. 9. (C'est nous qui surlignons.)

⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁸ V. Cervera Salinas, *La poesía de Jorge Luis Borges : historia de una eternidad, Op. Cit.*, p. 76.

⁹ *Ibid.*, p. 76.

Dans sa thèse pionnière, rédigée du vivant de Borges, Michel Berveiller a dressé pareil constat :

Et déjà se discernent, ça et là, quelques-uns des ingrédients les plus rémanents de son alchimie poétique : les miroirs, le *truco* (jeu de hasard), les insomnies, les songes, les ambiguïtés du réel, l'identification du monde et de la pensée, l'énigme du Temps.¹

[...] dans *Fervor* apparaissaient déjà le goût et le talent de traiter poétiquement les grands thèmes métaphysiques : la Mort, le Destin, le Temps, la Relativité de la connaissance. Autrement dit, ce livre témoignait à la fois d'une « **ferveur** » **patriotique** tant soit peu factice et d'une **aspiration profonde à l'universel**.²

Tout particulièrement, la voix du poème « Amanecer »³ met l'accent sur l'irréalité du monde en se référant nommément aux philosophes Berkeley et Schopenhauer. L'« énigme du Temps » et le paradoxe de notre identité à la fois changeante et immuable sont au cœur du poème « Final de año » et reflètent la pensée métaphorique de la philosophie d'« Héraclite » :

v. 10	La causa verdadera es la sospecha general y borrosa del enigma del Tiempo ; es el asombro ante el milagro de que a despecho de infinitos azares,	La cause véritable c'est le soupçon général et brumeux de l'énigme du Temps ; c'est l'étonnement devant ce miracle qu'en dépit d'infinis hasards, et gouttes que nous sommes du fleuve d'Héraclite, quelque chose puisse durer en nous : immoblement.
v. 15	de que a despecho de que somos las gotas del río de Heráclito , perdure algo en nosotros : inmóvil , algo que no encontró lo que buscaba. ⁴	

Dans la poésie de Borges s'opère ainsi une conjonction des contraires. L'aboutissement à une symbiose suggère un dépassement, une sublimation des antagonismes traditionnels entre une apologie ou une réfutation de la thématique argentine, entre le particulier (les thèmes « régionalistes ») et l'universel (les thèmes métaphysiques). Ainsi Vicente Cervera Salinas souligne-t-il fort justement : « La síntesis de los extremos críticos (la apología y la refutación) queda así desarticulada en **una concepción universal** que también Carlos Fuentes ha sancionado con singular agudeza : « ¿ Puede haber algo más argentino que esa necesidad de llenar verbalmente los vacíos, de acudir a todas las bibliotecas del mundo para llenar el libro en blanco de la Argentina ? »⁵.

¹ M. Berveiller, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, Op. Cit., pp. 89-90.

² *Ibid.*, p. 90. (C'est nous qui surlignons.)

³ J. L. Borges, « Amanecer », recueil « Fervor de Buenos Aires » (1923), in *Obra poética, I (1923-1929)*, Op. Cit., pp. 44-46.

⁴ J. L. Borges, « Final de año », recueil « Fervor de Buenos Aires » (1923), in *Obra poética, I (1923-1929)*, Op. Cit., p. 35. (C'est nous qui surlignons.)

⁵ V. Cervera Salinas, *La poesía de Jorge Luis Borges : historia de una eternidad*, Op. Cit., p. 77. (C'est nous qui surlignons.)

De même, Michel Berveiller met en lumière la résolution borgésienne de l'antagonisme entre cosmopolitisme et régionalisme : « A force de s'en pénétrer, il avait fini par résoudre en lui le dilemme : cosmopolite ou Argentin ? en y répondant par cette équation : Argentin égale cosmopolite. Dès lors il put s'abandonner aux sollicitations de **l'universel** sans se considérer comme un fils ingrat, mieux : avec la **conscience d'être d'autant plus fidèle à l'esprit de son Argentine qu'il se confinait moins dans les bornes de cette nation.** »¹. Comme le souligne Emir Rodríguez Monegal, le cosmopolitisme littéraire de Borges constitue le miroir du cosmopolitisme de la ville de Buenos Aires² et, au-delà, à l'échelle planétaire, « le miroir universel du monde »³ dans ce qu'il recèle d'infinies richesses et de mystères insolubles. Michel Berveiller soutient, en ce sens, que « le microcosme borgésien tend à reproduire en sa diversité le macrocosme terrestre »⁴ : « [...] l'histoire de la nation argentine a fort peu retenu l'attention de Borges. Il semble qu'elle ne l'ait fait que dans la mesure où la recoupait celle de sa famille. Le destin de l'Amérique latine dans sa totalité l'intéressait moins encore. Mais, par-delà le pays dont il s'était voulu le commentateur à la fois poète et critique, par-delà le continent qu'il mettait désinvoltement entre parenthèses, ce n'est rien de moins que **le monde entier** qui sollicita la curiosité de Borges, dès son adolescence : **le monde des hommes et le monde des idées.** »⁵.

Dans la biographie succincte que Borges rédige sur Franz Werfel, poète expressionniste, romancier et dramaturge, judéo-allemand, il souligne la précocité de l'aspiration de cet auteur à une dimension universelle de sa poésie : « Ya el anhelo de una poesía universal lo estaba trabajando. »⁶. Cette observation ne vaudrait-elle pas, en miroir, pour Borges lui-même qui, dès *Fervor de Buenos Aires*, entremêle harmonieusement des thèmes « régionalistes » avec des questions métaphysiques que se pose toute l'humanité ?

La dimension de l'espoir qui, dans sa jeunesse, anima Borges fut de façonner, tel un démiurge, et de mettre en relief la grandeur et la beauté de sa ville. Son enthousiasme de

¹ M. Berveiller, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, Op. Cit., p. 450. (C'est nous qui surlignons.)

² Selon Emir Rodríguez Monegal : « Le cosmopolitisme de Borges n'est autre que le reflet sur le plan de la littérature du cosmopolitisme de Buenos Aires : cité fondée par les Espagnols en territoire indigène, peuplée par des Français aventureux, des Anglais et des Irlandais qui y ont introduit des chemins de fer, par des milliers d'émigrants galiciens et napolitains, habitat généreux d'une nation nouvelle » (Cité par Michel Berveiller dans *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, Op. Cit., p. 449).

³ Nous reprenons partiellement le titre de notre thèse.

⁴ M. Berveiller, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, Op. Cit., p. 455.

⁵ *Ibid.*, p. 48. (C'est nous qui surlignons.)

⁶ J. L. Borges, *Textos cautivos*, Op. Cit., p. 91.

jeunesse est patent dans le ton ambitieux du propos qui suit¹ : « *Ya Buenos Aires, más que una ciudad, es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen. Ése es el tamaño de mi esperanza, que a todos nos invita a ser dioses y a trabajar en su encarnación.* »².

La pampa et les faubourgs de Buenos Aires ont déjà trouvé leurs chantres et les paysages dépeints se sont transmués en visions éternelles, immuables, — archétypales, dirait Platon —, hors de portée des contingences, comme le souligne Borges : « Ambos [el arrabal y la pampa] ya tienen su leyenda y quisiera escribirlos con dos mayúsculas para señalar mejor su carácter de cosas arquetípicas, de cosas no sujetas a las contingencias del tiempo »³. Toute la veine des poètes « gauchesques »⁴ ont chanté, chacun à leur manière⁵, le paysage de la pampa et les épopées « gauchescas » qui s’y déroulèrent. Parmi les poètes qui ont décrit les faubourgs, Borges affectionna particulièrement Evaristo Carriego, voisin et ami intime de son père, qui venait souvent rendre visite à la famille Borges. C’est sur ce poète populaire que Borges choisit d’écrire une biographie. Dans ses vers, Carriego donna une certaine vision du quartier de Palermo, une vision triste et sordide d’un faubourg aux multiples rixes entre divers *compadritos*. Ce qui intéresse Borges tout spécialement est que, à la différence de Lugones⁶, Carriego dépeint Palermo, « con mirada eternizadora »⁷, et que cette vision éternelle est antérieure à l’époque que connut Carriego : « Ese anteayer de Palermo no era precisamente idéntico a su hoy. [...] El barrio era peleador en ese

¹ Au fil du temps, le ton a changé. Convaincu que ses livres de jeunesse méritent d’être oubliés, Borges va jusqu’à se réjouir à l’idée qu’ils seraient tombés dans l’oubli : « Seáme permitida aquí una confidencia, una mínima confidencia. Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires ; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros [...] » (J. L. Borges, « El escritor argentino y la tradición », in *Discusión*, *Op. Cit.*, p. 196).

² J. L. Borges, « El tamaño de mi esperanza », (Buenos Aires, enero de 1926 ; en italique dans le texte), in *El tamaño de mi esperanza*, *Op. Cit.*, pp. 16-17.

³ J. L. Borges, « La pampa y el suburbio son dioses », in *El tamaño de mi esperanza*, *Op. Cit.*, p. 25.

⁴ Entre autres, dans ses essais *El « Martín Fierro »* et « La poesía gauchesca » (in *Discusión*), Borges se réfère aux plus célèbres poètes « gauchesques » : Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi, José Hernández, Estanislao del Campo, Antonio Lussich, Ezequiel Martínez Estrada.

⁵ Selon Borges, « la costumbre de reducir a todos los poetas gauchescos a meros precursores de Hernández » est « un error » (J. L. Borges / M. Guerrero, « La poesía gauchesca », in *El « Martín Fierro »*, *Op. Cit.*, p. 16). A vrai dire, Borges considère Antonio Lussich, avec son oeuvre *Los tres gauchos*, comme le seul précurseur de José Hernández : « Los poetas cuya obra acabamos de considerar han sido llamados precursores de Hernández. En verdad, ninguno lo fue, salvo en el común propósito de hacer hablar a gauchos, con entonación o léxico campesino. [...] El libro de Lussich, al principio, es menos una profecía del *Martín Fierro* que una repetición, bastante desmañada por cierto, de los coloquios de Ramón Contreras y Chano. Tres veteranos cuentan las *patriadas* que hicieron. Sus narraciones, sin embargo, no se limitan a la noticia histórica y abundan en confidencias autobiográficas y en quejas patéticas o indignadas que anticipan, casi verbalmente, el *Martín Fierro*. Su tono no es el de Ascasubi o el de Hidalgo ; es, ya, el de Hernández. » (*Ibid.*, pp. 23-25).

⁶ « [Lugones] No ha mirado ninguna cosa con ojos de eternidad » (J. L. Borges, « Leopoldo Lugones, *Romancero* », in *El tamaño de mi esperanza*, *Op. Cit.*, p. 107).

⁷ J. L. Borges, « Carriego y el sentido del arrabal », in *El tamaño de mi esperanza*, *Op. Cit.*, p. 32.

anteayer. »¹. Ce qui prévalut aux yeux de Carriego ce fut de rendre au faubourg sa véritable essence : « miró para siempre esas cosas y las enunció en versos que son el alma de nuestra alma »², observe Borges. Carriego se livre à une récréation de la réalité et sa vision personnelle influe sur la manière habituelle de percevoir les faubourgs, comme le laisse entendre Borges : « [...] en el caso de Evaristo Carriego, debemos postular una acción recíproca : el suburbio crea a Carriego y es recreado por él. Influyen en Carriego el suburbio real y el suburbio de Trejo y de las milongas ; Carriego impone su visión del suburbio ; esa visión modifica la realidad »³. Fort judicieusement Alan Pauls fait remarquer : « A través de Carriego, Borges reivindica la tradición de la milonga, el truco, el duelo de compadritos, el velorio barrial, *lugares comunes* que ponen en escena una manera conversada — a veces indolente, otras violenta, pero nunca sentimental ni quejumbrosa — de ser argentino. »⁴.

Par effet-miroir, Borges donna, lui aussi, dans *Fervor de Buenos Aires*, une vision poétique du Buenos Aires de jadis, et non point de la ville qui se trouvait déjà en profonde mutation. Ce choix de Borges en a surpris plus d'un qui ne se sont pas reconnus dans ce Buenos Aires, à leurs yeux, désuet, d'un autre temps... Emir Rodríguez Monegal explique que « Ce qu'il voyait dans l'ancienne Argentine, c'étaient les valeurs et les vertus de ses propres ancêtres, des hommes qui avaient lutté pour l'indépendance et qui étaient trop fiers et trop dignes pour s'en vanter. »⁵. D'autres ont perçu cette vision de Buenos Aires comme une « projection » du for intérieur de Borges : « [...] ya en ellos [en los primeros poemas] dominaba una visión de lo real y cotidiano, sobre todo una proyección de su mundo interior »⁶, souligne Guillermo Sucre. César Magrini a relevé, en ce sens, le caractère onirique de cette vision de Buenos Aires, ce qui est une manière personnelle d'exprimer et d'immortaliser cette essence argentine ancrée en lui :

Lorsqu'il se réveilla — si toutefois on se réveille de semblables rêves — il portait déjà tout en lui, vrai et réel ; les autres rues, les gens vus en passant, lui apparurent mensongers. Borges comprit qu'il devait récupérer cette autre Buenos Aires qu'il portait au-dedans de lui, et qui était en train de se dissoudre dans l'oubli. Que pour la sauver, il fallait la fonder à nouveau... Celle dont il avait rêvé était la seule véritable. Et c'est ainsi que fruit — ou fleur — de cet amour intemporel, naquit peu à peu Buenos Aires dans ses deux premiers livres de poèmes [...], une Buenos Aires concentrée dans ces quelques pâtés de maisons de Palermo, qu'il a **universalisés**.⁷

¹ *Ibid.*, p. 32.

² *Ibid.*, p. 33.

³ J. L. Borges, *Evaristo Carriego*, *Op. Cit.*, p. 125.

⁴ A. Pauls, *El factor Borges*, *Op. Cit.*, pp. 19-20 (en italique dans le texte).

⁵ E. Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*, *Op. Cit.*, pp. 242-243.

⁶ G. Sucre, *Borges el poeta*, *Op. Cit.*, p. 49.

⁷ C. Magrini, « Fondation mythologique de Borges », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, *Op. Cit.*, p. 186. (C'est nous qui surlignons.)

On peut, certes, s'interroger sur les raisons qui l'ont incité à dépeindre le Buenos Aires d'une époque révolue. A ce sujet, Borges a allégué au moins deux raisons, à savoir sa préférence pour de telles époques et son rejet d'une écriture qui s'inscrit dans la contemporanéité, ce qui lui permet de jouir d'une plus grande liberté d'imagination et de recreation, sans craindre également d'éventuels reproches de lecteurs sur telle ou telle inexactitude :

— En ce qui concerne Buenos Aires, tout le monde aura remarqué qu'il ne s'agit pas de la ville actuelle mais du Buenos Aires de mon enfance et d'avant mon enfance. Je suis né en 1899 : mon Buenos Aires est généralement assez vague et remonte aux alentours de 1890. Je l'ai voulu ainsi, d'abord parce que « les temps révolus sont toujours les meilleurs », et ensuite parce que je crois que c'est une erreur de faire une littérature strictement contemporaine : c'est en tout cas une conception qui va à l'encontre de toute la tradition. Je ne sais pas combien de siècles s'étaient écoulés depuis la guerre de Troie quand Homère l'écrivit. Il y a en outre un inconvénient d'ordre pratique : en écrivant sur un fait contemporain, je fais du lecteur une sorte d'espion qui sera aux aguets de mes erreurs. Mais si je dis que tels ou tels événements se sont passés à Turdero ou aux confins de Palermo dans les années 1890, personne ne peut savoir exactement comment on parlait, à l'époque, dans ces faubourgs, ou comment ils étaient, ce qui laisse une plus grande liberté, une plus grande impunité à l'écrivain. Et comme la mémoire est sélective (pour citer Bergson), il semble que l'on travaille mieux avec les souvenirs qu'avec le présent, qui nous opprime et qui nous contraint. Enfin, écrire sur le présent c'est courir le risque de passer davantage pour un journaliste que pour un écrivain.¹

A l'instar de Carriego, dans sa poésie Borges a cherché à rendre, et à immortaliser, la vision de Buenos Aires qui lui semblait la plus authentique : le charme, le mystère, la particularité de ses maisons basses, ses patios, ses fontaines, sa lumière, ses couleurs, ses couchers de soleil, ses bagarreurs de quartiers, ses tangos et ses milongas... L'entrée de Buenos Aires dans la modernité qui l'apparente à une grande ville moderne ayant perdu son âme a laissé Borges de marbre, comme le laisse entendre cet extrait de son entretien avec Jean-José Marchand :

J.-J. M. : *Vous êtes né 840 Rue Tucumán.*

J. L. B. : Exactement, oui.

J.-J. M. : *Pourriez-vous nous parler de l'influence qu'a eue la Rue Tucumán sur vous ?*

J. L. B. : Oui, je crois qu'elle m'a donné **la première image de Buenos Aires** et Buenos Aires a beaucoup changé. Mais je crois que cette image d'une ville plate où il y avait fort peu de maisons à deux étages par exemple, une ville avec des patios, avec des citernes, avec des toits plats, ça l'a été surtout [...] pendant la Première Guerre européenne. C'est cette image-là que j'ai gardée. Et puis j'ai gardé cette image même au moment où cette image était déjà, appartenait déjà au passé.²

Ainsi Michel Berveiller observe-t-il très justement que « Dès ses premiers écrits on pouvait constater une propension à considérer l'Argentine moins en soi et dans sa réalité contemporaine que *sub specie aeternitatis* dans ses rapports avec l'univers. »³.

¹ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, Op. Cit., p. 56.

² *Jorge Luis Borges*, DVD 1 (1^{ère} partie), Op. Cit. (C'est nous qui surlignons.).

³ M. Berveiller, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, Op. Cit., pp. 43-44. (C'est nous qui surlignons.)

Borges n'est pas sans ignorer la métamorphose des quartiers de Buenos Aires qui ont vu disparaître les rixes des *compadritos*, comme le souligne ce commentaire dans lequel il cite le passage d'un tango faisant ressortir la nostalgie du temps où régnaient les *compadritos* : « [...] después, la deplorada conversión de los barrios pendencieros o menesterosos a la decencia (*Puente Alsina, / ¿ dónde está ese malevaje ? o ¿ Dónde están aquellos hombres y esas chinas, / vinchas rojas y chambergos que Requena conoció ? / ¿ Dónde está mi villa Crespo de otros tiempos ? / Se vinieron los judíos, Triunvirato se acabó*). »¹. La tournure « ¿ dónde está ese malevaje » s'entend en écho intertextuel, renforcé par le sémantisme du verbe « répéter », dans le vers 5 du poème « Tango » qui emprunte le même ton nostalgique :

v. 5	¿ Dónde estará (repito) el malevaje	Où est donc (je répète) cette engeance
v. 6	que fundó en polvorientos callejones	Qui fonda dans de poudreuses ruelles
v. 7	de tierra o en perdidas poblaciones	De terre ou bien dans des quartiers perdus
v. 8	la secta del cuchillo y del coraje ? ²	La secte du courage et du couteau.

c) L'Éternel Retour à l'unisson de la poésie et de la philosophie

Par ailleurs, il y a lieu de bien mettre en évidence qu'une quête métaphysique, en filigrane, sous-tend constamment la vision poétique de Buenos Aires dépeinte par Borges dans sa jeunesse. En effet, dès *Fervor de Buenos Aires* qu'il tient pour son premier véritable recueil, Borges, jeune poète, ne s'est pas contenté de dépeindre, sur un ton lyrique, la dimension spatiale de Buenos Aires. Il s'est également attaché à outrepasser la couleur locale par une dimension métaphysique continuellement sous-jacente³. Amplifiée par le procédé de la réécriture, tout au long des autres recueils, et plus largement de toute la production littéraire borgésienne, cette portée philosophique n'a cessé de croître.

Par exemple, le jeu de cartes argentin du *truco* a inspiré à Borges, jeune écrivain, l'écriture d'un poème de *Fervor de Buenos Aires*, intitulé « El truco », et d'un essai du

¹ J. L. Borges, « Historia del tango », in *Evaristo Carriego, Op. Cit.*, p. 140. (En italique dans le texte. C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges, « El tango », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 65. (C'est nous qui surlignons.)

³ C'est d'ailleurs sur un tel constat que Ángela Blanco Amores de Pagella débute son article, intitulé « Los temas esenciales » : « Libro con eco de postulación filosófica, más allá de la noche asaltada por lunas "quebradizas", más allá de los muchos ponientes que "militan" en la calle superficial y honda, más, mucho más allá de ese deambular de Borges por los arrabales indecisos en la luz de crepúsculos vivos, *Fervor de Buenos Aires* encierra ya, en 1923, bajo sus temas locales, los trascendentales temas del Tiempo y de la Muerte. » (« Los temas esenciales », in *Expliquémonos a Borges como poeta, Op. Cit.*, p. 89).

même nom. Ces deux écrits qui se font écho présentent, de toute évidence, la description de ce jeu et, implicitement, la thématique plus secrète et métaphysique de la négation du temps :

El truco	Le truco
v. 1 Cuarenta naipes han desplazado la vida. Pintados talismanes de cartón nos hacen olvidar nuestros destinos y una creación risueña	Quarante cartes ont déplacé la vie. Des talismans de carton colorié nous font oublier nos destins et une création riante
v. 5 va poblando el tiempo robado con las floridas travesuras de una mitología casera. En los lindes de la mesa la vida de los otros se detiene.	va peuplant le temps volé avec les espiègles fioritures d'une mythologie domestique. Aux limites de la table l'existence d'autrui s'est arrêtée.
v. 10 Adentro hay un extraño país : las aventuras del envido y del quiero, la autoridad del as de espadas, como don Juan Manuel, omnipotente, y el siete de oros tintineando esperanza.	Dedans c'est un étrange pays : les aventures de l' <i>envi</i> et du <i>je veux</i> , l'autorité de l'as d'épées omnipotent comme don Juan Manuel, et le sept d'ors, clochettes d'espérance.
v. 15 Una lentitud cimarrona va demorando las palabras y como las alternativas del juego se repiten y se repiten, los jugadores de esta noche	Une lenteur de terroir va retardant les paroles et comme les alternatives du jeu se répètent et se répètent, les joueurs de cette nuit
v. 20 copian antiguas bazas : hecho que resucita un poco, muy poco, a las generaciones de los mayores que legaron al tiempo de Buenos Aires los mismos versos y las mismas diabluras. ¹	copient d'anciennes levées : fait qui ressuscite un peu, très peu, les générations aînées qui léguèrent au temps de Buenos Aires les mêmes vers et les mêmes diableries.

Dans ce poème, se fait jour un double mode de négation du temps. Tout d'abord, au début du poème, la voix poétique met l'accent sur l'ambiance colorée et joviale du jeu qui semble propice à un oubli de la finitude de l'être, comme le fait sentir l'euphémisme « nuestros destinos »², et à une suspension du cours du temps : « En los lindes de la mesa / la vida de los otros **se detiene** ». Cette impression de suspension du temps trouve son écho dans l'essai « El truco » où Borges, l'essayiste, apporte une subtile précision posturale qui invite à comprendre que les joueurs tournent le dos au temps : « Juegan **de espaldas** a las transitadas horas del mundo »³. Cet effet de suspension du temps n'est pas non plus absent de la production fictionnelle de Borges comme, par exemple, dans le récit « El milagro

¹ J. L. Borges, « El truco », recueil *Fervor de Buenos Aires* (1923), in *Obra poética, 1* (1923-1929), *Op. Cit.*, pp. 26-27.

² *Ibid.*, pp. 26-27 : « Pintados talismanes de cartón / nos hacen olvidar **nuestros destinos** » (vers 2 et 3). (C'est nous qui surlignons.)

³ J. L. Borges, « El truco », in *El idioma de los argentinos*, *Op. Cit.*, p. 31. (C'est nous qui surlignons.) Remarquons que cet essai revient, à l'identique, dans un écrit ultérieur du même nom « El truco », présent dans *Evaristo Carriego* (1930) (*Op. Cit.*, pp. 96-100), ce qui donne l'impression que le processus de création littéraire corrobore, ici, l'idée d'Eternel Retour.

secreto » où Dieu fige le temps pour abolir momentanément la tragique exécution du protagoniste, Jaromir Hladík, prisonnier du régime nazi, et lui permettre ainsi l'exécution de sa dernière volonté, à savoir l'achèvement de l'écriture de sa tragédie, *Les ennemis* :

Una pesada gota de lluvia rozó una de las sienas de Hladík y rodó lentamente por su mejilla ; el sargento vociferó la orden final.

El universo físico se detuvo.

Las armas convergían sobre Hladík, pero los hombres que iban a matarlo estaban inmóviles. El brazo del sargento eternizaba un ademán inconcluso. En una baldosa del patio una abeja proyectaba una sombra fija. El viento había cesado, como en un cuadro. Hladík ensayó un grito, una sílaba, la torsión de una mano. Comprendió que estaba paralizado.

No le llegaba ni el más tenue rumor del impedido mundo. Pensó *estoy en el infierno, estoy muerto*. Pensó *estoy loco*. Pensó *el tiempo se ha detenido*. [...] Durmió, al cabo de un plazo indeterminado. Al despertar, el mundo seguía inmóvil y sordo. En su mejilla perduraba la gota de agua ; en el patio, la sombra de la abeja [...]

Un año entero había solicitado de Dios para terminar su labor : un año le otorgaba su omnipotencia. Dios operaba para él un milagro secreto [...]¹

Après semblable miracle, dans la dernière phrase de ce récit advient une autre surprise extraordinaire : c'est lorsqu'on se rend compte que le temps divin d'une année accordée au protagoniste ne coïncide pas avec le temps humain, puisque le temps s'est, en réalité, figé durant seulement une minute.

Revenons au poème « El truco » : la chute du poème s'inscrit sous le signe de l'Éternel Retour², seconde façon, ici, de nier l'aspect successif et irréversible du temps. Le nombre de cartes étant limité, les joueurs reproduisent, au bout d'un certain temps, les mêmes combinaisons de cartes que leurs ancêtres et, par conséquent, tout en perpétuant le rite de ce jeu, ils sont en quelque sorte ces joueurs de jadis, ce que suggère l'anadiplose de la tournure verbale « se repiten » au vers 18 :

- v. 17 y como las alternativas del juego
- v. 18 **se repiten y se repiten**
- v. 19 los jugadores de esta noche
- v. 20 copian antiguas bazas :
- v. 21 hecho que resucita un poco, muy poco,
- v. 22 a las generaciones de los mayores
- v. 23 que legaron al tiempo de Buenos Aires
- v. 24 los mismos versos y las mismas diabluras.³

A ce sujet, Emir Rodríguez Monegal a fait un commentaire tout à fait éclairant : « En décrivant le populaire jeu de cartes qu'il avait appris à ses condisciples à Genève, Georgie

¹ J. L. Borges, « El milagro secreto » / « Le miracle secret », in *Ficciones / Fictions*, *Op. Cit.*, pp. 310 et 312.

² Rémi Le Marc'hadour perçoit dans la répétition du jeu "el truco" « un passage à l'atemporalité mythique » (in *Identité et individuation dans l'œuvre de Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, p. 111).

³ J. L. Borges, « El truco », recueil *Fervor de Buenos Aires* (1923), in *Obra poética, I (1923-1929)*, *Op. Cit.*, pp. 26-27. (C'est nous qui surlignons.)

évite les pièges de la couleur locale et se concentre sur ce qui en fait un jeu éternel. Les permutations des cartes, quoique innombrables dans l'expérience humaine limitée, ne sont pas infinies : avec une étendue de temps suffisante, elles reviendront à plusieurs reprises. Ainsi les joueurs de cartes non seulement retrouvent des séries qui sont déjà apparues dans le passé, mais en un sens ils répètent aussi les joueurs d'autrefois ; ils sont ces joueurs d'autrefois. »¹. Ainsi Borges peut-il être qualifié de « finitiste »² en ce sens que « le finitisme est le postulat d'un nombre non infini d'unités, événements ou émotions, qui dans le temps finiront forcément par se *répéter* »³.

Remarquons que cette conception borgésienne du jeu éternel du « truco » rejoint l'hypothèse probabiliste nietzschéenne de l'Eternel Retour du jeu de dés : « Il faudrait donc dire : *tous les états réels* doivent avoir eu dans le passé un état qui leur fût identique, à supposer que le nombre des cas ne soit pas infini et que, dans le cours du temps infini, ne puisse se réaliser qu'un nombre fini de cas ; [...] si l'on suppose une masse énorme de cas, la répétition fortuite d'un *même coup de dés* est plus probable qu'une non-identité absolue. »⁴, soutient Nietzsche dans *La volonté de puissance*.

Cette pérennité de l'acte permet, sinon la résurrection réelle des anciens joueurs, du moins une résurrection symbolique : « hecho que resucita un poco, muy poco, / a las generaciones de los mayores / que legaron al tiempo de Buenos Aires / los mismos versos y las mismas diabluras. »⁵. De façon spéculaire et intertextuelle, la chute de l'essai « El truco » nous révèle cette réflexion finale :

Todo jugador, en verdad, no hace ya más que reincidir en bazas remotas. Su juego es una repetición de juegos pasados, vale decir, de ratos de vivires pasados. Generaciones ya invisibles de criollos están como enterradas vivas en él : son él, podemos afirmar sin metáfora. Se trasluce que **el tiempo es una ficción**, por ese pensar. Así, desde los laberintos de cartón pintado del truco, nos hemos acercado a **la metafísica : única justificación y finalidad de todos los temas**.⁶

Le poème et l'essai quant au *truco* ne constituent qu'un exemple, parmi bien d'autres, de textes borgésiens tout aussi porteurs d'une dimension métaphysique. Ces deux écrits de jeunesse sur le *truco* — de même que l'ensemble de *Fervor de Buenos Aires* — ont donné lieu à de multiples réécritures borgésiennes sur ce thème de l'Eternel Retour. Dans la

¹ E. Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*, Op. Cit., p. 208.

² Nous empruntons ce terme à Raphaël Estève (in *L'univers de Jorge Luis Borges*, Op. Cit., p. 142).

³ R. Estève, *L'univers de Jorge Luis Borges*, Op. Cit., p. 142 (en italique dans le texte).

⁴ F. Nietzsche, *La volonté de puissance*, tome I, § 324, Op. Cit., p. 337 (en italique dans le texte).

⁵ J. L. Borges, « El truco », vers 21 à 24, recueil *Fervor de Buenos Aires*, in *Obra poética, I (1923-1929)*, Op. Cit., p. 27.

⁶ J. L. Borges, « El truco », in *El idioma de los argentinos*, Op. Cit., p. 32. (C'est nous qui surlignons.)

Antología poética 1923-1977, repensons tout particulièrement au jeu d'échecs¹, au sablier², à la fusion identitaire Borges-Groussac³, au retour du père défunt⁴, au perpétuel recommencement de l'écriture et de l'espèce humaine⁵, au colonel Suárez à qui il est permis de revivre sans cesse le moment extatique de sa vie⁶, à Baltasar Gracián qui, une fois trépassé, continue dans l'au-delà à s'évertuer à créer des labyrinthes et des arguties⁷, à l'éternelle errance de notre être condamné à répéter inexorablement les mêmes pas, si l'on en croit la voix poétique du sonnet « Laberinto »⁸, au jeu belliqueux des *compadritos* qui se livrent sempiternellement à des rixes — lesquelles se répètent même dans l'Autre monde, comme nous l'avons observé dans le sonnet « Los compadritos muertos »⁹ —, ou encore au jeu instrumental du tango et de la milonga... Autant de rites qui perpétuent, à leur façon, l'Eternel Retour.

Ainsi peut-on dire que Borges — non pas exclusivement dans ses poèmes mais, plus largement, au fil de toute sa production — ne cesse de perpétuer l'Eternel Retour des mêmes thèmes sous de multiples variantes kaléidoscopiques. Et, de façon générale, la littérature du monde entier ne s'inscrit-elle pas, d'ailleurs, universellement, sous le signe de la répétition perpétuelle des mêmes thèmes ? C'est précisément ce sentiment qu'a éprouvé Borges, lorsque accompagné de son ami, Adolfo Bioy Casares, et de son épouse, Silvina, il a échaffaudé une anthologie de la littérature fantastique¹⁰ :

¹ J. L. Borges, « Ajedrez », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, pp. 24-25.

² J. L. Borges, « El reloj de arena », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, pp. 21-23.

³ J. L. Borges, « Poema de los dones », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, pp. 19-20.

⁴ J. L. Borges, « La lluvia », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 26.

⁵ J. L. Borges, « Arte poética » et « La noche cíclica », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, pp. 43-44 et pp. 47-48.

⁶ J. L. Borges, « Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, pp. 52-53.

⁷ J. L. Borges, « Baltasar Gracián », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, pp. 59-60.

Poème dont l'idée d'éternel recommencement se trouve, d'ailleurs, renforcée par la récurrence du vers initial à la fin :

v. 1	Laberintos, retruécanos, emblemas [...]	Des calembours, des labyrinthes ou des emblèmes, [...]
v. 35	y sigue resolviendo en la memoria	Il continue à retourner dans sa mémoire
v. 36	laberintos, retruécanos y emblemas.	Des labyrinthes, des calembours, des emblèmes.

⁸ J. L. Borges, « Laberinto », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 97.

Le retour anaphorique du même vers, avec un effet de mise en abyme, vient corroborer cette idée d'Eternel Retour :

v. 5	No esperes que el rigor de tu camino	N'espère pas que la rigueur de ton chemin
v. 6	que tercamente se bifurca en otro,	Qui obstinément bifurque sur un autre
v. 7	que tercamente se bifurca en otro,	Qui obstinément bifurque sur un autre
v.8	tendrá fin. [...]	Puisse jamais finir. [...]

⁹ J. L. Borges, « Los compadritos muertos », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 87.

¹⁰ J. L. Borges / Silvina Ocampo / Adolfo Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965, 440 pages.

[...] certains thèmes se répètent toujours. J'ai pu vérifier, en préparant avec Adolfo Bioy Casares une anthologie de la littérature fantastique, que les textes, même s'ils sont très divers et s'ils viennent d'époques et de pays très différents, reprennent toujours les mêmes thèmes. Nous avons, par exemple, le thème de la métamorphose, celui de l'identité personnelle ou, plus précisément, celui des confusions et des éclipses de l'identité ; le thème des talismans, de la causalité magique qui s'oppose à la causalité réelle, ou encore celui des interférences du rêve et de la veille, de la confusion de l'onirique et du quotidien (c'est probablement le plus riche) ; les thèmes tournant autour du temps.¹

Rappelons que Borges entend par « causalité magique » ou « causalité fantastique » une causalité « telle qu'aucune relation n'apparaît, à première vue, entre la cause et l'effet »². Il s'agit, plus exactement, de correspondances secrètes de cause à effet qui parfois revêtent un aspect de réversibilité panthéiste, comme dans le cas des *Mille et Une Nuits* :

Rappelez-vous, surtout, ces histoires de talismans qui abondent dans *les Mille et Une Nuits*. On trouve là le cas, absolument paradoxal, de génies qui sont attachés à une lampe ou à un anneau : les génies sont tout-puissants ; et pourtant ils sont esclaves d'une lampe, d'un anneau ou de leur possesseur, et il suffit à celui-ci de frotter ces objets pour disposer d'un esclave qui n'en est pas moins tout-puissant. Voilà un exemple de causalité magique.³

5) Une diversité métrique, rythmique, rimique et formelle

a) Le vers libre et la prose poétique

Borges s'est confié quant à l'essence même de la poésie : « Il [Macedonio Fernández] estimait que la poésie résidait dans les caractères, dans les idées ou dans une justification esthétique de l'univers. Pour ma part, à la fin de ma vie, je soupçonne qu'elle est essentiellement dans **l'intonation**, dans **une certaine respiration** de la phrase. »⁴. Lors de son entretien avec Jean-José Marchand, Borges a étayé cette aspiration à « trouver l'intonation juste » :

Alors je dirais que ce qui est important pour qu'un vers soit réussi ou non c'est de trouver l'intonation juste, la respiration juste, on pourrait dire. C'est-à-dire, si l'intonation est un peu en dessous, alors évidemment c'est un échec et, s'il y a une exagération, si l'on pense que le poète a voulu étonner ses lecteurs ou s'étonner lui-même, il y a aussi un défaut. Mais, si l'on sent qu'il y a un

¹ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, Op. Cit., p. 123.

² *Ibid.*, p. 123.

³ *Ibid.*, pp. 123-124.

⁴ J. L. Borges, « Macedonio Fernández », traduit de l'espagnol par Roger Caillois, Buenos Aires, 8 décembre 1960, in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Op. Cit., p. 68. (C'est nous qui surlignons.)

équilibre entre les sentiments et les sons, alors le vers est bon. [...] Quant à moi, quand j'écris, si j'ai un doute par exemple entre deux mots, je pense qu'il y a ce mot qui est le mot juste, qu'il faudrait l'employer, et puis, je pense, oui, en me répétant le vers que l'autre sonne mieux, l'autre va mieux dans la ligne. Alors je choisis toujours le second [...]¹

Le charme de sa poésie tient, en partie, à la musicalité qui se dégage de ses vers réguliers comme de ses vers libres, ainsi que l'a fort bien perçu Michel Berveiller : « [...] quand il s'agit d'un poème, alors même qu'il n'est pas versifié régulièrement, l'essentiel du "charme" ne tient-il pas au chant, aux cadences, à la qualité des mots choisis pour leur sonorité, leurs "nuances", leurs "significations latérales", les rythmes qu'ils déterminent et par lesquels ils sont déterminés ? »². Pour trouver les cadences justes, les rythmes les plus appropriés aux effets recherchés, les formes qui conviennent le mieux, Borges déclare se laisser porter par son inspiration :

BARNSTONE : Y a-t-il une raison précise qui vous pousse à écrire un poème en vers libres ou selon une forme traditionnelle ?

BORGES : Le premier vers qui me vient décide du reste. Si je trouve un vers de onze pieds, la suite sera un sonnet. Si c'est un vers libre qui me vient, je continue en vers libres.³

Comme nous l'avons évoqué antérieurement, l'anthologie poétique personnelle de Borges rassemble des poèmes où la métrique est régulière et d'autres qui sont cadencés en vers libres non rimés⁴.

Borges défend l'idée que le vers libre est loin d'être un vers « anarchique »⁵, même s'il en revêt l'apparence. Au contraire, il obéirait à « un ordre secret »⁶ dont nous ne connaissons pas précisément la structure, comme il le laisse entendre dans la définition personnelle qu'il en propose : « Vers libre désigne, je crois, un poème dont on ne connaît pas les lois, c'est-à-dire un poème dont la structure est trouvée un peu au petit bonheur. Si vous faites un sonnet, vous connaissez la structure d'avance. Dans le vers libre vous ne la connaissez pas, mais la structure est là. »⁷.

Borges se plaît fréquemment à imiter la psalmodie whitmanienne, en vers libres non rimés, et recourt alors à ce qu'on appelle "l'énumération chaotique"⁸ qui a pour effet de

¹ *Jorge Luis Borges*, DVD 3, 7^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*

² M. Berveiller, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, p. 194.

³ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 104.

⁴ Cf. Annexe n°3 : « *Antología poética 1923-1977* : organisation formelle et métrico-rythmique des poèmes » (pp. 745-749).

⁵ G. Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, p. 59.

⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁸ Nous empruntons cette expression à l'ouvrage de Leo Spitzer, intitulé *La enumeración caótica de la poesía moderna* (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología, 1945).

procurer le sentiment d'une expansion vertigineuse¹. Il souligne qu'elle peut être un moyen, au-delà de son aspect apparemment chaotique, de suggérer un principe ordonnateur nécessaire mais mystérieux et inintelligible pour l'être humain, c'est-à-dire la Loi de Causalité que nous avons auparavant abordée : « l'énumération peut servir à ce que nous sentions non le chaos mais le cosmos — le cosmos secret — du monde, non? »². Cette idée d'un agencement secret de l'énumération chaotique rejoint sa conception quant au vers libre qui obéirait, lui aussi, à « un ordre secret ». A ce propos, Borges souligne-t-il : « Et même si on fait des vers libres, même si l'on ne veut pas être Hugo mais Walt Whitman, ces vers libres ont des lois. Le fait est que ces lois sont encore secrètes pour nous. »³.

La voix du poème en prose « Alguien sueña », usant d'ailleurs de l'énumération, évoque « [...] la enumeración que los tratadistas llaman caótica y que, de hecho, es cósmica, porque todas las cosas están unidas por vínculos secretos. »⁴. C'est précisément le sentiment que l'on peut ressentir à la lecture de poèmes tels que « España », « Otro poema de los dones », « Las causas »... Dans une réflexion sur le poème « Las causas », Borges dit concevoir le passé « non comme quelque chose d'effroyable, mais comme une sorte de fontaine. Et tout découle de cette fontaine »⁵. Le jaillissement des vers en fontaine dans le poème « Las causas » vient renforcer la vérité de ce qui est suggéré, l'idée de la nécessité de tout un enchaînement de causes et d'effets avant de connaître la joie d'une rencontre. Borges laisse entendre que Whitman ne fut pas l'inventeur de ce procédé, déjà présent dans l'Écriture Sainte⁶ : « Muchos ni siquiera advirtieron que la enumeración es uno de los procedimientos poéticos más antiguos —recuérdense los salmos de la Escritura y el primer coro de *Los persas* y el catálogo homérico de las naves— y que su mérito esencial no es la longitud, sino el delicado ajuste verbal, las “simpatías y diferencias” de las palabras. »⁷.

Les énumérations chaotiques de Borges viennent ainsi consolider les significations émanant de ses poèmes et créent, souvent, des effets particuliers. Dans le poème

¹ En note à la fin de son recueil « La cifra » se rapportant au poème « Aquél », Borges reconnaît que : « De esta figura, que con tanta felicidad prodigó Walt Whitman, sólo puedo decir que debe parecer un caos, un desorden y ser íntimamente un cosmos, un orden. » (J. L. Borges, *Obra poética*, 3 (1975-1985), *Op. Cit.*, p. 257).

² J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, *Op. Cit.*, p. 211.

³ G. Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, pp. 54-55.

⁴ J. L. Borges, « Alguien sueña », recueil « Los conjurados » (1985), in *Obra poética 3 (1975-1985)*, *Op. Cit.*, p. 285.

⁵ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 80.

⁶ « [...] on suppose que Walt Whitman en fut l'inventeur mais je crois qu'elle existe déjà dans les Psaumes [...] » (J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, *Op. Cit.*, p. 209).

⁷ J. L. Borges, « El otro Whitman », in *Discusión*, *Op. Cit.*, pp. 65-66.

« Fragmento », le rythme en vers libres s'apparente à celui « d'une comptine pour enfants »¹ :

Fragmento

- v. 1 Una espada,
una espada de hierro forjada en el frío del alba,
una espada con runas
que nadie podrá desoír ni descifrar del todo,
v. 5 una espada del Báltico que será cantada en Nortumbria,
una espada que los poetas
igualarán al hielo y al fuego,
una espada que un rey dará a otro rey
y este rey a un sueño,
v. 10 una espada que será leal
hasta una hora que ya sabe el Destino,
una espada que iluminará la batalla.

- Una espada para la mano
que regirá la hermosa batalla, el tejido de hombres,
v. 15 una espada para la mano
que enrojecerá los dientes del lobo
y el despiadado pico del cuervo,
una espada para la mano
que prodigará el oro rojo,
v. 20 una espada para la mano
que dará muerte a la serpiente en su lecho de oro,
una espada para la mano
que ganará un reino y perderá un reino,
una espada para la mano
v. 25 que derribará la selva de lanzas.
Una espada para la mano de Beowulf.²

¹ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, Op. Cit., p. 68.

² J. L. Borges, « Fragmento », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., pp. 72-73.

Traduction en français :

Fragment

Une épée
Une épée de fer forgée dans la froideur de l'aube,
Une épée gravée de runes
Que personne ne pourra tout à fait ignorer ni déchiffrer,
Une épée balte qui sera chantée en Northumbrie,
Une épée que les poètes
Egaleront à la glace et au feu,
Une épée dont un roi fera présent à un autre roi
Et ce roi à un rêve,
Une épée qui restera loyale
Jusqu'à l'heure déjà connue par le Destin,
Une épée qui éclairera la bataille.

Une épée pour la main
Qui régira la belle bataille, le tissu d'hommes,
Une épée pour la main
Qui rougira les dents du loup
Et l'impitoyable bec du corbeau,
Une épée pour la main

A propos de ce poème, Borges confie que « C'était une expérience, la seule et unique fois où [il a] tenté d'écrire une belle poésie qui ne signifiait rien »¹, simplement pour la pure beauté :

[...] j'ai écrit ce poème un peu à la manière d'une comptine pour enfants, « Ceci est la maison que Jack a construite » en ajoutant chaque fois un élément nouveau. J'ai simplement commencé par évoquer l'épée, puis la main qui l'a tenue, puis les guerriers scandinaves, ainsi de suite. Et, à la fin, je donne la solution. Mais la solution a moins d'importance que le poème lui-même, moins d'importance que les sons, les symboles, la présence d'un passé nordique et lointain. A la fin, je dis : *Una espada para la mano de Beowulf*, « Une épée pour la main de Beowulf »²

Ce procédé de distiller les éléments, avec parcimonie, au fil des vers, et de ne dévoiler qu'à la fin l'identité du personnage permet, de toute évidence, à la voix poétique de susciter l'envie de deviner à qui elle fait allusion et de maintenir l'attention et la curiosité du lecteur ou de l'auditeur jusqu'au dernier vers.

En dépit de la volonté de Borges d'accorder la primauté au rythme, le poème revêt, cependant, un sens : il constitue un hommage à une épopée sur les anciens héros saxons, *La Geste de Beowulf*, et il met particulièrement en relief les faits d'armes de ce guerrier hors pair. Ce poème, ainsi que d'autres, témoignent de tout l'intérêt que Borges portait à ces combattants nordiques. Il rédigea, d'ailleurs, en 1951, un premier essai en collaboration avec Delia Ingenieros sous le titre de *Antiguas literaturas germánicas*. Plus tard, cet ouvrage fut revu et corrigé, par Borges, avec l'aide de sa collaboratrice, María Esther Vázquez, et prit le titre de *Literaturas germánicas medievales* (1966).

Outre les cadences régulières ou en vers libres, nous avons auparavant constaté que Borges a rédigé des textes en prose, à partir de *El hacedor* (1960) et dans ses derniers recueils de poèmes, ultérieurs à la date de 1977 qui clôt l'anthologie poétique personnelle³. On peut s'interroger sur un tel choix.

Qui prodiguera l'or rouge,
Une épée pour la main
Qui mettra à mort le serpent dans son lit d'or,
Une épée pour la main
Qui gagnera un royaume et perdra un royaume,
Une épée pour la main
Qui abattra la forêt de lances.
Une épée pour la main de Beowulf.

¹ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, Op. Cit., p. 68.

² *Ibid.*, p. 68.

³ Cf. Annexe n°4 : « *Obra poética* : organisation formelle et métrico-rythmique » (pp. 750-769).

Soulignons que Borges partageait l'idée mallarméenne selon laquelle il n'y a pas de différence essentielle entre la poésie et la prose : « Je crois que c'est Mallarmé qui a dit qu'il n'y a aucune différence entre le vers et la prose ; que, si l'on songe un peu au rythme, si l'on songe un peu à l'auditif, alors on fait des vers, même si on écrit en prose. »¹, indique Borges. La *Note biographique* aux entretiens qu'il accorda à l'occasion de son 80^{ème} anniversaire corrobore ce point de vue : « Fort de l'idée que la distinction entre prose et poésie est principalement d'ordre typographique, il a, dans ses derniers recueils de poèmes, inséré des textes en prose. »².

Peut-être Borges a-t-il aspiré également à montrer que la cécité et son âge avancé ne le contraignaient nullement à user exclusivement d'une métrique régulière et qu'il était tout à fait en mesure de composer de courts textes en prose ?

b) Le sonnet

Par ailleurs, Borges affectionne, tout particulièrement, la forme du sonnet et souligne, d'ailleurs, que « L'un des plus beaux modèles, selon [lui], est le sonnet »³. Ainsi le définit-il : « [...] son catorce líneas ; uno sabe el lugar que deben ocupar las rimas. Esas catorce líneas pueden ser a la manera clásica, pueden ser dos cuartetos y dos tercetos, o a la manera spenceriana o a la de Shakespeare, tres cuartetos y un dístico. Bueno, en todo caso hay un plano previo y uno tiene que ser fiel a ese plano. »⁴. Le dernier vers, à ses yeux, est empreint d'une importance fondamentale⁵ : « [...] quand on écrit des sonnets, il faut que le dernier vers fasse son effet. On tend à rechercher une fin qui marque... »⁶.

Rappelons que le sonnet, poème traditionnellement de quatorze vers, en hendécasyllabes, distribués en deux quatrains et deux tercets, est d'origine italienne : « Le

¹ G. Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Op. Cit., p. 57.

² J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, Op. Cit., p. 191.

³ *Ibid.*, p. 90.

⁴ J. L. Borges, *Jorge Luis Borges. Sobre la escritura. Conversaciones en el taller literario*, sous la direction de Félix della Paolera et de Esther Cross, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2007, p. 37.

⁵ Comme l'indique Jean Pierre Bernés : « [...] un sonnet, un genre poétique qui n'était rien d'autre pour lui que la somme de treize vers inutiles qui préfigurent le dernier, à savoir, le seul valable. » (J. P. Bernés, *J. L. Borges : La vie commence...*, Op. Cit., p. 47).

⁶ J. L. Borges / E. Sabato, conversation du 8 mars 1975, in *Conversations à Buenos Aires*, Op. Cit., p. 153.

mot lui-même est un décalque de l'italien *sonnetto*, qui viendrait lui-même de l'ancien provençal *sonet*, qui signifiait chanson, chansonnette. »¹. Plus précisément, le sonnet est né, vers le milieu du XIII^e siècle, à la cour du roi de Sicile, à Palerme, sous le patronage de Frédéric II d'Hohenstaufen, empereur du Saint Empire romain germanique, qui s'employait à maintenir un équilibre harmonieux entre les trois cultures, latine, grecque et arabe :

La domination musulmane en Sicile avait effectivement duré au moins trois siècles et, dans sa *Magna Curia* palermitaine où il était né et où il aimait vivre plus que partout ailleurs, Frédéric II, loin de ses racines germaniques, s'efforçait de maintenir une sorte d'équilibre entre les trois cultures — latine, grecque et arabe — parmi lesquelles s'était affirmé son propre goût pour la poésie. On sait que l'empereur, qui portait volontiers le costume musulman, entendait concilier en lui et autour de lui, nonobstant les résistances romaines et pontificales, le génie sarrasin et l'esprit du christianisme. On écoutait donc à la veillée ou dans les solennités festives, en ce « creuset » méditerranéen de cultures qu'était la cour des Hohenstaufen, des chants latins ou grecs, des chansons en langue « vulgaire », c'est-à-dire en dialecte italien, des poèmes en langue d'oc — récités par des troubadours provençaux — et aussi des *ghazels* ou *zejels*, transmis par les Arabes. Or le *zejel*, s'il oscille entre des compositions de 10 et de 18 vers, en comporte le plus souvent 14, comme le sonnet.²

Le sonnet aurait été inventé par Jacopo da Lentini³ et découle « sans doute de l'assemblage de deux formes antérieures (un huitain et un sizain) »⁴. Sous la plume de Dante et de Pétrarque, le sonnet devint une forme canonique et connut ensuite un succès

¹ A. Frontier, *La poésie*, Paris, Belin, 1992, p. 221.

² A. Ughetto, *Le sonnet. Une forme européenne de poésie*, Paris, Ellipses Edition Marketing S.A., 2005, p. 22.

³ Giacomo ou Jacopo da Lentini (Vers 1200 - vers 1250) : « Originaire de Lentini, près de Syracuse. Dit "Le Notaire", pour les fonctions de rédacteur d'actes officiels qu'il remplit à la cour de Sicile. On pense qu'il doit être l'auteur du premier sonnet. Peut-être celui-ci, que toutes les anthologies italiennes reprennent : "*Amore è un disio che vien dal core...*" ».

Amore è un disio che vien dal core...

Amour est un désir qui vient du cœur...

*Amore è un disio che vien dal core,
Per l'abbondanza di gran piacimento ;
E gli occhi in prima generan l'amore,
E lo core li dà nutrimento.*

Amour est un désir qui vient du cœur
Par le surcroît de ce plaisir immense ;
En premier les yeux sont les parents de l'amour,
Auquel le cœur apporte nourriture.

*Ben è alcuna fiata uom amatore
Senza vedere suo'nnamoramento ;
Ma quell'amor che stringe con fuore
Dalla vista degli occhi ha nascimento.*

S'il arrive parfois que l'on s'éprenne
De quelque objet que l'on n'a jamais vu,
L'amour qui nous étreint avec fureur
Ne prend naissance qu'en l'échange du regard.

*Ché gli occhi rappresentano allo core
D'ogni cosa che veden bono e rio,
Com'è formata naturalmente.*

Car nos yeux représentent à nos coeurs
De toute chose que l'on voit bonne et mauvaise
Comment elle est formée par la nature.

*E lo cor, che di ciò è conceptore,
Immagina ; e li piace quel disio :
E questo amore regna fra la gente.*

Et le cœur qui conçoit cela se forme
Une image, qu'il lui est doux de désirer :
C'est cet amour qui règne en maître chez les hommes.

(in *Le sonnet. Une forme européenne de poésie*, par André Ughetto, *Op. Cit.*, p. 56.)

⁴ J.-L. Joubert, *Genres et formes de la poésie*, Paris, Armand Colin/VUEF, 2003, p. 225.

dans toute l'Europe : en Péninsule ibérique, au XV^e siècle, Pere Torroella le transposa en catalan, et le Marquis de Santillana en castillan. Ce dernier « compuso la primera colección de sonetos en endecasílabos, totalmente elaborados, a la manera petrarquista ; fueron sus famosos cuarenta y dos *Sonetos fechos al itálico modo* »¹. Juan Boscán et Garcilaso de la Vega poursuivirent l'usage du sonnet, sur le modèle pétrarquiste. L'époque baroque vit l'essor du sonnet, avec Lope de Vega, Góngora et Quevedo. Francisco Sá de Miranda l'introduisit au Portugal. En France, le sonnet fit son apparition au XVI^e siècle, sous la plume de Clément Marot, Mellin de Saint-Gelais, Jacques Peletier du Mans et Maurice Scève : « Le premier sonnet français semble être celui qu'écrivit Clément Marot en 1529, en l'honneur du gouverneur de Lyon, et qui a été publié pour la première fois en 1538, dans son recueil d'*Épigrammes* », précise Alain Frontier². Les poètes de la Pléiade l'adoptèrent avec engouement. Shakespeare l'adapta à la poésie anglaise. Les premiers sonnets en langue allemande furent l'œuvre d'Andreas Gryphius ; cette composition poétique fut reprise ensuite, notamment, par Hoffmann von Hoffmannswaldau, puis par Johann Wolfgang von Goethe.

Borges pense que le sonnet constitue un modèle universel dans le sens où il est répandu dans la littérature du monde entier et présente la même organisation structurelle. Toutefois, il ne manque pas de faire remarquer que, en dépit de cette même structure, chaque sonnet est différent, de par l'intonation que prend la voix poétique :

Quand j'évoque un sonnet de Shakespeare, un sonnet de Milton, un sonnet de Rossetti, un sonnet de Swinburne ou de William Butler Yeats, je pense à des poèmes totalement différents. Pourtant la structure est identique, car cette structure permet à la voix de trouver sa propre intonation, de sorte que les sonnets du monde entier possèdent la même organisation, et ne se ressemblent pas du tout. Chaque poète y apporte sa contribution.³

Cette pensée renvoie à l'idée du caractère éternel du sonnet dans sa forme et en perpétuel renouvellement dans les intonations choisies, à l'idée que le Même qui revient est toujours Autre. A ce sujet, Jean-Louis Joubert indique que « Le sonnet est la forme fixe par excellence de la poésie française. [...] Paradoxalement, le sonnet est la forme fixe la plus variable qui soit. »⁴. Il est « rigoureux comme un mécanisme d'horlogerie, malgré de

¹ A. Quilis, *Métrica española*, Barcelona, Editorial Ariel (Edición actualizada y ampliada), 1984 y 2004, p. 69.

² A. Frontier, *La poésie*, Op. Cit., p. 223.

³ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, Op. Cit., p. 90.

⁴ J.-L. Joubert, *Genres et formes de la poésie*, Op. Cit., pp. 223-224.

subtiles variantes »¹. Dans un esprit analogue, André Ughetto voit dans le sonnet « [...] une forme *fixe*, mais non pas figée, non pas immuable, comme en témoignent ses nombreuses variations »². Quant à la forme « intemporelle » par excellence, « Elle est bien la seule qui ait survécu dans le naufrage généralisé de toutes les formes fixes, provoqué par l'esprit libertaire de la poésie *moderne*. »³. Borges étaye sa pensée en se référant aux sonnets espagnols : « Il est évident que les sonnets espagnols sont également très divers. Prenez un sonnet de Góngora, un sonnet de Garcilaso, un sonnet de Quevedo, de Lugones ou d'Enrique Banchs, ils ne sont pas du tout semblables. Et cependant la forme est la même. Mais la voix, l'intonation qui sous-tend le sonnet, est totalement originale. »⁴.

Alors que nombre de poètes ont expérimenté des combinaisons métriques des plus diverses⁵, les sonnets borgésiens, quelle que soit leur facture, présentent une homogénéité métrique : ils sont tous isométriques. Tous ceux de la *Antología poética 1923-1977* adoptent l'hendécasyllabe d'origine italienne — le mètre de prédilection de la poésie classique espagnole —, à l'exception de « La cierva blanca » en *alejandrinos* espagnols, c'est-à-dire en quatorze syllabes. Loin d'être insignifiant, ce passage à une autre métrique dans « La cierva blanca » vient renforcer l'idée du passage dans le domaine onirique d'où est issue la conception de la biche.

En revanche, règne une diversité formelle, rythmique⁶ et rimique, au sein des sonnets borgésiens. Tout d'abord, certains sonnets adoptent une disposition en deux quatrains et deux tercets, séparés par des blancs typographiques tandis que d'autres poèmes se présentent sous l'aspect visuel monolithique d'un bloc de quatorze vers d'un seul tenant. On peut en venir à s'interroger si le bloc de quatorze vers constitue une strophe unique ou véritablement un sonnet. A ce propos, les remarques de Jean Mazaleyrat qui définissent la strophe sont des plus éclairantes : « *On ne considérera [...] pas comme strophe unique un*

¹ P. Brunel / C. Pichois / A.-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, *Op. Cit.*, p. 136.

² A. Ughetto, *Le sonnet. Une forme européenne de poésie*, *Op. Cit.*, p. 10 (en italique dans le texte).

³ *Ibid.*, p. 51 (en italique dans le texte).

⁴ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 91.

⁵ Pensons, par exemple, à Baudelaire qui a tenté de marier alexandrins et pentasyllabes dans son sonnet « La musique » (in *Les fleurs du mal*, *Op. Cit.*, p. 106).

⁶ Précisons la variété prosodique à laquelle se prête, tout particulièrement, l'hendécasyllabe qui est à la fois un et changeant, comme le souligne cette interrogation de Dámaso Alonso : « ¿ Quién le dio la magia poética de *ser siempre uno y siempre vario*, nuevo y cambiante en cesuras y libres cuasihemistiquios, concertado a las siete sílabas o a las cinco, lángida criatura ondulante, en sí mismo valle y colina ? » (Dámaso Alonso, « Elogio del endecasílabo », in *Obras Completas*. Vol. II, *Estudios y Ensayos sobre Literatura*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 539-542, cité par Vicente Cervera Salinas, in *La poesía de Jorge Luis Borges : historia de una eternidad*, *Op. Cit.*, p. 132 ; en italique dans le texte.).

*agrégat de systèmes réunis par la seule présentation visuelle, c'est-à-dire se suivant immédiatement sans séparation par un blanc.*¹ [...] *Des séries de vers dont les homophonies finales s'ordonnent en structures sensibles sont à considérer comme séries strophiques même si leur séparation visuelle n'est pas indiquée.*»². A la lumière de cet éclairage et compte tenu des jeux de rimes sur lesquels se fondent ces poèmes visuellement monolithiques, ces derniers méritent donc bel et bien l'appellation de sonnet.

Dans l'anthologie qui nous occupe, on dénombre, très exactement, dix sonnets affectés de blancs typographiques, sans oublier les deux sonnets du poème « Ajedrez » qui offrent semblable configuration : « La lluvia », « A un viejo poeta », « Un soldado de Urbina », « A quien ya no es joven », « Odisea, libro vigésimo tercero », « Everness », « Ewigkeit », « Spinoza », « Una mañana de 1649 » et « Al triste ». On relève, par ailleurs, dix-neuf sonnets à l'architecture visuellement monolithique : « Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos », « Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74) », « Una rosa y Milton », « A un poeta menor de 1899 », « Rafael Cansinos-Asséns », « El instante », « Buenos Aires », « Los compadritos muertos », « James Joyce », « Laberinto », « Las cosas », « On his blindness », « El bisonte », « De que nada se sabe », « All Our Yesterdays », « La cierva blanca », « La pesadilla », « A mi padre » et « Juan Crisóstomo Lafinur (1797-1824) ».

Il y a lieu de remarquer, dès à présent, que les sonnets dont on a souligné la mise en relief typographique autant que ceux qui se singularisent par une configuration monolithique, multiplient des traits d'originalité. En effet, il apparaît que parfois la combinaison du premier quatrain ne se répète pas à l'identique dans le deuxième ou dans le troisième quatrain. Ainsi se produit-il une alternance de *cuarteto* et de *serventesio*. Et plus précisément, parmi les sonnets à blancs typographiques, est perceptible la combinaison *cuarteto* (ABBA) – *serventesio* (CDCD) dans les poèmes « Everness » et « Ewigkeit » ou encore est manifeste le schéma *serventesio* (ABAB) – *cuarteto* (CDDC) dans le poème « Spinoza ». Au sein des sonnets monolithiques, se fait jour la configuration *serventesio* (ABAB) – *cuarteto* (CDDC) – *serventesio* (EFEF) dans les poèmes « Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos » et « La cierva blanca ». Les poèmes « Las cosas » et « El bisonte » jouent sur la combinaison *cuarteto* (ABBA) – *serventesio*

¹ J. Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, 2011 pour cette 8^{ème} édition, pp. 85-86 (en italique dans le texte).

² *Ibid.*, p. 87 (en italique dans le texte).

(CDCD) – *cuarteto* (EFFE). Le poème « La pesadilla » tisse le canevas *cuarteto* (ABBA) – *cuarteto* (CDDC) – *serventesio* (EFEF).

Sur le plan des sonorités finales, les rimes du premier quatrain ne reviennent pas toujours à l'identique dans le second. Procédons à un examen plus précis.

■ Les sonnets dotés de blancs typographiques :

1) Au niveau des quatrains

D'un point de vue combinatoire, sept sonnets — « La lluvia », « A un viejo poeta », « Un soldado de Urbina », « A quien ya no es joven », « Odisea, libro vigésimo tercero », « Una mañana de 1649 », « Al triste » —, ainsi que le double sonnet « Ajedrez », présentent une combinaison identique, en l'occurrence de type embrassé (*cuarteto-cuarteto*), comme nous pouvons l'observer dans les tableaux que nous avons élaborés :

Poème n°11 : **La lluvia**

Vers hendécasyllabes de type : *enfático* (E), *heróico* (H), *melódico* (M) et *sáfico* (S).

MÉTRIQUE		RIMES	FORMULES
V1 (M)	(1)/3/6/10	ADO	A (<i>cuarteto</i>)
V2 (S)	1/4/6/10	OSA	B
V3 (S)	1/4/6/(8)/10	OSA	B
V4 (M)	3/6/10	ADO	A
V5 (M)	3/6/10	(R)ADO	A (<i>cuarteto</i>)
V6 (H)	2/6/10	(R)OSA	B
V7 (S)	4/6/(8)/10	(R)OSA	B
V8 (M)	3/6/10	(R)ADO	A
V9 (M)	3/6/10	ALES	(<i>terceto</i>) C ou C (<i>pareado</i>)
V10 (S)	4/6/10	ALES	C
V11 (H)	2/6/(8)/10	ERTO	D (<i>cuarteto</i>)
V12 (E)	1/6/10	ADA	(<i>terceto</i>) E E
V13 (E)	1/6/10	ADA	E E
V14 (M)	3/6/10	ERTO	D D

La lluvia

Bruscamente la tarde se ha aclarado
 porque ya cae la lluvia minuciosa.
 Cae y cayó. La lluvia es una cosa
 que sin duda sucede en el pasado.

Quien la oye caer ha recobrado
 el tiempo en que la suerte venturosa
 le reveló una flor llamada *rosa*
 y el curioso color del colorado.

Esta lluvia que ciega los cristales
 alegrará en perdidos arrabales
 las negras uvas de una parra en cierto

patio que ya no existe. La mojada
 tarde me trae la voz, la voz deseada,
 de mi padre que vuelve y que no ha muerto.

Poème n°12 : A un viejo poeta		
MÉTRIQUE	RIMES	FORMULES
V1 (H) 2/6/10	ILLA	A (<i>cuarteto</i>)
V2 (H) 2/6/10	ADO	B
V3 (H) 2/6/10	ADO	B
V4 (H) 2/6/10	ILLA	A
V5 (E) 1/6/10	IRA	C (<i>cuarteto</i>)
V6 (S) 4/6/10	LATA	D
V7 (M) (1)/3/6/10	LATA	D
V8 (M) 3/6/10	IRA	C
V9 (S) 1/4/8/10	UNA	E (<i>terceto</i>)
V10 (S) (2)/4/8/10	EZA	F
V11 (M) 3/6/10	EZA	F
V12 (S) 1/4/8/10	ISTE	G (<i>terceto</i>)
V13 (S) 4/6/10	ISTE	G
V14 (S) 4/8/10	UNA	E

A un viejo poeta

Caminas por el campo de **Castilla**
y casi no lo ves. Un **intrincado**
versículo de **Juan** es tu **cuidado**
y apenas reparaste en la **amarilla**

puesta del sol. La vaga luz del **lira**
y en el confín del Este se **dilata**
esa luna de escarnio y de **escarlata**
que es acaso el espejo de la **Ira**.

Alzas los ojos y la miras. **Una**
memoria de algo que fue tuyo **empieza**
y se apaga. La pálida **cabeza**

bajas y sigues caminando **triste**,
sin recordar el verso que **escribiste** :
Y su epitafio la sangrienta luna.

Poème n°26 : **Un soldado de Urbina**

MÉTRIQUE		RIMES	FORMULES
V1 (M)	3/6/(8)/10	AÑA	A (<i>cuarteto</i>)
V2 (M)	3/6/10	ADO	B
V3 (H)	2/6/10	ADO	B
V4 (S)	2/4/8/10	AÑA	A
V5 (S)	1/4/8/10	AÑA	A (<i>cuarteto</i>)
V6 (S)	4/6/10	ADO	B
V7 (M)	3/6/10	ADO	B
V8 (H)	2/6/10	AÑA	A
V9 (S)	4/6/10	ANCHO	C (<i>terceto</i>)
V10 (S)	1/4/8/10	OBRE	D
V11 (M)	3/6/(8)/10	OBRE	D
V12 (M)	3/6/10	UEÑO	E (<i>terceto</i>)
V13 (S?)	4/6/(9)/10	UEÑO	E
V14 (S)	4/8/10	ANCHO	C

Un soldado de Urbina

Sospechándose indigno de otra **hazaña**
 como aquélla en el mar, este **soldado**,
 a sórdidos oficios **resignado**,
 erraba oscuro por su dura **España**.

Para borrar o mitigar la **saña**
 de lo real, buscaba lo **soñado**
 y le dieron un mágico **pasado**
 los ciclos de Rolando y de **Bretaña**.

Contemplaría, hundido el sol, el **ancho**
 campo en que dura un resplandor de **cobre** ;
 se creía acabado, solo y **pobre**,

sin saber de qué música era **dueño** ;
 atravesando el fondo de algún **sueño**,
 por él ya andaban don Quijote y **Sancho**.

Poème n°32 : A quien ya no es joven

MÉTRIQUE		RIMES	FORMULES
V1 (H)	2/6/10	ARIO	A (<i>cuarteto</i>)
V2 (S)	2/4/8/10	IDO	B
V3 (H)	2/6/(8)/10	IDO	B
V4 (S)	4/6/10	ARIO	A
V5 (M)	3/6/10	OSO	C (<i>cuarteto</i>)
V6 (E)	1/6/10	ERRA	D
V7 (H/S)	2/4/6/10	ERRA	D
V8 (S)	2/4/8/10	OSO	C
V9 (S)	2/4/8/10	EJO	(<i>terceto</i>) E ou E (<i>pareado</i>)
V10 (S)	4/8/10	EJO	E
V11 (E)	(1)/6/10	ÍAS	F F (<i>cuarteto</i>)
V12 (M?)	3/5-6/10	ASA	(<i>terceto</i>) G G
V13 (S)	1/4/6/8/10	ASA	G G
V14 (M?)	3/(6)/7/10	ÍAS	F F

A quien ya no es joven

Ya puedes ver el trágico escenario
y cada cosa en el lugar debido ;
la espada y la ceniza para **Dido**
y la moneda para **Belisario**.

¿ A qué sigues buscando en el brumoso
bronce de los hexámetros la guerra
si están aquí los siete pies de tierra,
la brusca sangre y el abierto foso ?

Aquí te acecha el insondable espejo
que soñará y olvidará el reflejo
de tus postrimerías y agonías.

Ya te cerca lo último. Es la casa
donde tu lenta y breve tarde pasa
y la calle que ves todos los días.

Poème n°33 : **Odisea, libro vigésimo tercero**

MÉTRIQUE		RIMES	FORMULES
V1 (M)	3/6/10	ADO	A (<i>cuarteto</i>)
V2 (M)	3/6/10	ANZA	B
V3 (M)	3/6/10	ANZA	B
V4 (H)	2/6/10	ADO	A
V5 (M)	3/6/10	ARES	C (<i>cuarteto</i>)
V6 (M)	3/6/(8)/10	ISES	D
V7 (M)	3/6/10	ISES	D
V8 (E)	1/6/10	ARES	C
V9 (S)	4/8/10	ECHO	(<i>terceto</i>) E ou E (<i>pareado</i>)
V10 (S)	1/4/6/8/10	ECHO	E
V11 (S)	4/6/8/10	OMBRE	F (<i>cuarteto</i>)
V12 (M)	3/6/10	ERRO	(<i>terceto</i>) G G
V13 (H)	2/6/(8)/10	ERRO	G G
V14 (M)	3/6/10	OMBRE	F F

Odisea, libro vigésimo tercero

Ya la espada de hierro ha ejecutado
la debida labor de la venganza ;
ya los ásperos dardos y la lanza
la sangre del perverso han prodigado.

A despecho de un dios y de sus mares
a su reino y su reina ha vuelto Ulises,
a despecho de un dios y de los grises
vientos y del estrépito de Ares.

Ya en el amor del compartido lecho
duerme la clara reina sobre el pecho
de su rey, pero ¿ dónde está el hombre

que en los días y noches del destierro
erraba por el mundo como un perro
y decía que Nadie era su nombre ?

Poème n°43 : **Una mañana de 1649**

MÉTRIQUE		RIMES	FORMULES
V1 (S)	1/4/8/10	IRA	A (<i>cuarteto</i>)
V2 (H)	2/6/10	ADO	B
V3 (H)	2/6/10	ADO	B
V4 (E)	(1)/6/10	IRA	A
V5 (E)	1/6/10	IDO	C (<i>cuarteto</i>)
V6 (S)	(4)/8/10	ERA	D
V7 (M)	3/6/10	ERA	D
V8 (M)	3/6/(8)/10	IDO	C
V9 (S/H ?)	(2)/(4)/6/10	ENTE	E (<i>terceto</i>)
V10 (M)	3/6/10	ECES	F
V11 (S)	(3)/4/8/10	ENTE	E
V12 (M)	3/6/10	ECES	F (<i>terceto</i>)
V13 (S)	4/6/10	ENTE	E
V14 (M)	3/6/(8)/10	ECES	F

Una mañana de 1649

Carlos avanza entre su pueblo. **Mira**
a izquierda y a derecha. Ha rechazado
los brazos de la escolta. **Liberado**
de la necesidad de la **mentira**,

sabe que hoy va a la muerte, no al **olvido**,
y que es un rey. La ejecución lo **espera** ;
la mañana es atroz y **verdadera**.
No hay temor en su carne. Siempre ha **sid**o,

a fuer de buen tahúr, **indiferente**.
Ha apurado la vida hasta las **heces** ;
ahora está solo entre la armada **gente**.

No lo infama el patíbulo. Los **jueces**
no son el Juez. Saluda **levemente**
y sonrío. Lo ha hecho tantas **veces**.

Poème n°60 : Al triste		
MÉTRIQUE	RIMES	FORMULES
V1 (M) 3/6/(8)/10	ADA	A (<i>cuarteto</i>)
V2 (M) 3/6/10	IERRO	B
V3 (H) 2/6/10	IERRO	B
V4 (H) 2/6/10	ADA	A
V5 (S) 1/4/(8)/10	INES	C (<i>cuarteto</i>)
V6 (E/H) (1)/(2)/6/10	ORIA	D
V7 (H) 2/6/10	ORIA	D
V8 (M) 3/6/10	INES	C
V9 (H) 2/6/10	ADO	E (<i>terceto</i>)
V10 (M) 3/6/10	ALVA	F
V11 (M) 3/6/10	ELLA	G
V12 (S) 4/6/8/10	ALBA	F (<i>terceto</i>)
V13 (M) 1/3/6/10	ADO	E
V14 (H) 2/6/(7)/10	ELLA	G

Al triste

Ahí está lo que fue : la terca **espada**
del sajón y su métrica de **hierro**,
los mares y las islas del dest**ierro**
del hijo de Laertes, la dor**ada**

luna del persa y los sin fin **jardines**
de la filosofía y de la **historia**,
el oro sepulcral de la **memoria**
y en la sombra el olor de los jaz**mines**.

Y nada de eso importa. El resign**ado**
ejercicio del verso no te **salva**
ni las aguas del sueño ni la **estrella**

que en la arrasada noche olvida el **alba**.
Una sola mujer es tu cuid**ado**,
igual a las demás, pero que es **ella**.

Poème n°10 : Ajedrez

MÉTRIQUE		RIMES	FORMULES
V1 (M)	3/6/10	ORES	A (<i>cuarteto</i>)
V2 (S)	1/4/6/10	ERO	B
V3 (M)	3/6/10	ERO	B
V4 (E)	1/6/10	ORES	A
V5 (S)	(2)/4/6/10	ORES	A (<i>cuarteto</i>)
V6 (S)	(2)/4/6/10	ERO	B
V7 (S)	(2)/4/6/10	ERO	B
V8 (S)	(2)/4/6/10	ORES	A
V9 (E)	1/6/10	IDO	(<i>terceto</i>) C ou C (<i>pareado</i>)
V10 (M)	1/3/6/10	IDO	C
V11 (M)	3/6/(8)/10	ITO	D D (<i>cuarteto</i>)
V12 (S)	4/8/10	ERRA	(<i>terceto</i>) E E
V13 (S)	1/4/(6)/10	ERRA	E E
V14 (M)	1/3/6/10	ITO	D D
V15 (S)	1/4/6/10	ADA	F (<i>cuarteto</i>)
V16 (M)	(1)/3/6/(8)/10	INO	G
V17 (S)	1/4/6/10	INO	G
V18 (S)	1/4/8/10	ADA	F
V19 (H)	2/6/10	ADA	F (<i>cuarteto</i>)
V20 (S)	4/6/10	TINO	G'
V21 (H)	2/6/10	TINO	G'
V22 (H)	2/6/10	ADA	F
V23 (H)	2/6/10	ERO	(<i>terceto</i>) B ou B (<i>pareado</i>)
V24 (M)	3/6/10	ERO	B B
V25 (S)	2/4/8/10	ÍAS	H H (<i>cuarteto</i>)
V26 (H)	2/6/10	PIEZA	(<i>terceto</i>) I I
V27 (S)	1/4/8/10	PIEZA	I I
V28 (S)	2/4/6/10	ÍAS	H H

Ajedrez

I

En su grave rincón, los jugadores
rigen las lentas piezas. El tablero
los demora hasta el alba en su severo
ámbito en que se odian dos colores.

Adentro irradian mágicos rigores
las formas : torre homérica, ligero
caballo, armada reina, rey postrero,
oblicuo alfil y peones agresores.

Cuando los jugadores se hayan ido,
cuando el tiempo los haya consumido,
ciertamente no habrá cesado el rito.

En el Oriente se encendió esta guerra
cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra.
Como el otro, este juego es infinito.

II

Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada
reina, torre directa y peón ladino
sobre lo negro y blanco del camino
buscan y libran su batalla armada.

No saben que la mano señalada
del jugador gobierna su destino,
no saben que un rigor adamantino
sujeta su albedrío y su jornada.

También el jugador es prisionero
(la sentencia es de Omar) de otro tablero
de negras noches y de blancos días.

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
¿ Qué dios detrás de Dios la trama empieza
de polvo y tiempo y sueño y agonías ?

Seuls trois sonnets présentent dans leurs deux quatrains une combinaison changeante, soit la formule de type “embrassé-croisé” (*cuarteto-serventesio*) dans « Everness » et « Ewigkeit », soit de type “croisé-embrassé” (*serventesio-cuarteto*) dans « Spinoza » :

Poème n°38 : **Everness**

MÉTRIQUE		RIMES	FORMULES
V1 (S)	1/4/6/10	IDO	A (<i>cuarteto</i>)
V2 (M)	3/6/(7)/10	ORIA	B
V3 (H)	2/6/10	ORIA	B
V4 (H)	2/6/10	IDO	A
V5 (S)	4/6/10	EJOS	C (<i>serventesio</i>)
V6 (E)	1/6/10	ÍA ¹	D
V7 (H)	2/6/10	EJOS	C
V8 (S)	4/6/10	ÍA	D
V9 (H/S)	2/(4)/6/10	VERSO	(<i>terceto</i>) E ou E (<i>pareado</i>)
V10 (H)	2/6/10	VERSO	E
V11 (H)	2/6/10	DORES	F (<i>cuarteto</i>)
V12 (M)	3/6/10	ASO	(<i>terceto</i>) G G
V13 (S)	1/4/6/10	ASO	G G
V14 (H)	2/6/10	DORES	F F

Everness

Sólo una cosa no hay. Es el **olvido**.
 Dios, que salva el metal, salva la **escoria**
 y cifra en Su profética **memoria**
 las lunas que serán y las que han **sido**.

Ya todo está. Los miles de **reflejos**
 que entre los dos crepúsculos del **día**
 tu rostro fue dejando en los **espejos**
 y los que irá dejando **todavía**.

Y todo es una parte del **diverso**
 cristal de esa memoria, el **universo** ;
 no tienen fin sus arduos **corredores**

y las puertas se cierran a tu **paso** ;
 sólo del otro lado del **ocaso**
 verás los Arquetipos y **Esplendores**.

¹ Dans les mots « día » et « todavía », la sonorité « ía » est consonante sous l'effet du yod (yod de troisième catégorie selon la classification de Ramón Menéndez Pidal, in *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa Calpe, vigésima tercera edición, 1999, p. 49).

Poème n°39 : **Ewigkeit**

MÉTRIQUE		RIMES	FORMULES
V1 (S)	1/4/6/10	ANO	A (<i>cuarteto</i>)
V2 (M)	3/6/(8)/10	ENDO	B
V3 (S)	1/4/6/10	ENDO	B
V4 (H)	2/6/10	ANO	A
V5 (S)	1/4/6/10	IZA	C (<i>serventesio</i>)
V6 (H)	2/6/10	ORIA	D
V7 (M)	(1)/3/6/10	ISA	C
V8 (S)	4/(6)/10	ORIA	D
V9 (H)	2/6/10	IDO	E (<i>terceto</i>)
V10 (M/E ?)	(1)/(3)/6/(7)/10	ARDE	F
V11 (E)	1/6/10	IDO	E
V12 (E)	1/6/(8)/10	ARDE	F (<i>terceto</i>)
V13 (H)	2/6/10	IDO	E
V14 (M)	(1)/3/6/(8)/10	ARDE	F

Ewigkeit

Torne en mi boca el verso castellano
a decir lo que siempre está diciendo
desde el latín de Séneca : el horrendo
dictamen de que todo es del gusano.

Torne a cantar la pálida ceniza,
los fastos de la muerte y la victoria
de esa reina retórica que pisa
los estandartes de la vanagloria.

No así. Lo que mi barro ha bendecido
no lo voy a negar como un cobarde.
Sé que una cosa no hay. Es el olvido ;

sé que en la eternidad perdura y arde
lo mucho y lo preciso que he perdido :
esa fragua, esa luna y esa tarde.

Poème n°40 : Spinoza		
MÉTRIQUE	RIMES	FORMULES
V1 (M) 3/6/10	ÍO	A (<i>serventesio</i>)
V2 (E) 1/6/10	ALES	B
V3 (M) 3/6/(8)/10	ÍO	A
V4 (H) 2/6/10	ALES	B
V5 (H) 2/6/10	INTO	C (<i>cuarteto</i>)
V6 (S) 4/8/10	ETTO	D
V7 (S) 1/4/6/8/10	ETO	D
V8 (S) (2)/4/6/10	INTO	C
V9 (M) 3/6/10	EJO	(<i>terceto</i>) E ou E (<i>pareado</i>)
V10 (H) 2/6/10	EJO	E E
V11 (S) 4/6/10	ELLAS	F F (<i>cuarteto</i>)
V12 (E) 1/6/10	ITO	(<i>terceto</i>) G G
V13 (M) 1/3/6/10	ITO	G G
V14 (S) 1/4/6/10	ELLAS	F F

Spinoza

Las traslúcidas manos del judío
labran en la penumbra los cristales
y la tarde que muere es miedo y frío.
(Las tardes a las tardes son iguales.)

Las manos y el espacio de jacinto
que palidece en el confín del Ghetto
casi no existen para el hombre quieto
que está soñando un claro laberinto.

No lo turba la fama, ese reflejo
de sueños en el sueño de otro espejo,
ni el temeroso amor de las doncellas.

Libre de la metáfora y del mito
labra un arduo cristal : el infinito
mapa de Aquél que es todas Sus estrellas.

D'un point de vue rimique, il est manifeste que les rimes du premier quatrain ne se répètent pas toujours à l'identique dans le second ; elles ont tendance à changer. Est perceptible un retour des rimes à l'identique dans seulement deux sonnets, outre « Ajedrez » : « La lluvia » et « Un soldado de Urbina ». Ce schéma ABBA ABBA correspond à l'organisation qui a été fixée par Pétrarque : des quatrains en rimes semblables et nécessairement embrassées. Une particularité subtile est, toutefois, patente dans le poème « La Lluvia » : certes, les rimes reviennent du premier au second quatrain, mais elles se retrouvent enrichies, fortifiées, par l'apparition du phonème vibrant /r/ (ADO-OSA-OSA-ADO / **RADO-ROSA-ROSA-RADO**).

En revanche, les rimes ont changé, de façon manifeste, du premier au deuxième quatrain, dans les huit autres sonnets : « A un viejo poeta », « A quien ya no es joven », « Odisea, libro vigésimo tercero », « Everness », « Ewigkeit », « Spinoza », « Una mañana de 1649 » et « Al triste ». Les rimes reviennent, certes, mais elles sont distinctes et transgressent le modèle pétrarquien.

2) Au niveau des tercets typographiques

Le découpage typographique établit, assurément, une structure visuelle en quatrains et tercets. Par ailleurs, au sein des tercets, la tradition du sonnet a coutume d'admettre la liberté des combinaisons des rimes du moment que ces dernières sont différentes de celles des quatrains. Ainsi la mise en relief de groupements en trois vers est-elle tout à fait cohérente et instaure-t-elle une structure rimique.

Dans ces tercets, règnent une grande variété et une liberté évidente de combinaisons rimiques : EFF GGE (« A un viejo poeta »), CDD EEC (« Un soldado de Urbina »), EFE FEF (« Ewigkeit », « Una mañana de 1649 »), EFG FEG (« Al triste »), CCD EED (« La lluvia », 1^{er} sonnet de « Ajedrez »), EEF GGF (« A quien ya no es joven », « Odisea, libro vigésimo tercero », « Everness », « Spinoza »), BBH IHH (2^{ème} sonnet de « Ajedrez »).

Or, cet agencement visuel et sonore apparent peut parfois en cacher secrètement un autre, comme si cet agencement ambigu affichait en trompe-l'œil l'ordonnance du monde tel qu'il nous apparaît (le monde phénoménal illusoire), lequel recèle peut-être une

ordonnance secrète (le monde en soi, le monde tel qu'il est dans sa véritable essence)¹ : les trois dernières combinaisons précédemment énumérées sous-tendent, en dépit du découpage typographique, la possibilité d'une répartition rimique en un distique à rime plate (un *pareado*), portant le nom de "pivot", du fait qu'il vienne s'intercaler entre le second et un troisième quatrain : **CCD EED, EEF GGF, BBH IHH**.

Remarquons que cette répartition concorde avec l'une des deux formes régulières qu'a adoptées le sonnet français : cette distribution en un distique suivi d'un quatrain à rimes embrassées est précisément le schéma qui a prévalu chez Clément Marot², et puis qui fut largement répandu par Ronsard et Du Bellay. L'autre disposition régulière française qui se fonde sur un distique suivi d'un quatrain à rimes croisées n'est pas présente dans les sonnets borgésiens considérés.

■ Les sonnets monolithiques

Il y a lieu de remarquer l'effet que crée le bloc de quatorze vers d'un seul tenant : une sensation de brisure des contraintes formelles du regroupement en deux quatrains et deux tercets. Il importe de se demander les raisons d'un tel choix. Il se peut que certains sonnets de Milton, « composés comme s'ils n'étaient faits que d'une seule période, telle une longue chaîne. »³, aient inspiré à Borges cette structure monolithique. Borges souligne que « Même construits sur le mode italien, deux quatrains et deux tercets, ils n'en laissent pas moins dans l'esprit du lecteur l'impression d'une seule longue période enchevêtrée. »⁴. Cette impression de continuité tient, sans nul doute, à la pratique fréquente d'un

¹ Selon Nancy B. Mandlove, la structure du sonnet borgésien serait un miroir microcosmique énigmatique du mystérieux macrocosme de l'univers : « The sonnet is a formal structure which mirrors another, greater formal structure, whose pattern is known, but whose meaning remains an enigma. The form is a mirror image of its content and, as the content may comprise the full spectrum of human existence, the structure of the sonnet, according to Borges, is a *microcosmic reflection* of the structure of the macrocosm. *The form becomes a metaphor linking the lesser world with the greater world* » (Nancy B. Mandlove, « Chess and mirrors : form and metaphor in three sonnets of Jorge Luis Borges », *Kentucky Romance Quarterly*, n°27, 1980, p. 291, cité par Vicente Cervera Salinas, in *La poesía de Jorge Luis Borges : historia de una eternidad*, *Op. Cit.*, p. 132 ; en italique dans le texte.).

² Schéma dit "marotique".

³ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, p. 151.

⁴ *Ibid.*, p. 151.

enjambement qui « relie le dernier vers du second quatrain et le premier vers des tercets »¹. Dans l'anthologie que nous examinons, le titre du sonnet « On his blindness » produit, de toute évidence, un écho intertextuel du plus célèbre des sonnets miltoniens, « On his blindness », et fait résonner, de manière implicite, un profond hommage à ce grand maître qui connut, lui aussi, un enfoncement progressif et inexorable dans la cécité².

A propos du sonnet dédié à Susana Soca, Jean Pierre Bernés annoté que « Borges a souhaité que la nouvelle traduction de ce sonnet, en un seul bloc, fasse oublier la rigueur formelle de la division en quatrains et en tercets. »³. Borges est donc bien désireux d'estomper, en masquant les blancs typographiques, le clivage rigoriste entre quatrains et tercets. On pourrait être tenté, de prime abord, de percevoir dans cet effacement des blancs typographiques un trait d'originalité en rupture avec la tradition classique. Toutefois, la présence de ces espaces ne remonte pas à l'origine de la création des premiers sonnets mais, plus tardivement, au XVII^e siècle puisque, comme le signale Jean-Louis Joubert : « A partir du XVII^e siècle, les habitudes de la typographie manifestent par une marque visuelle forte (un blanc interlinéaire entre les « strophes ») l'architecture du sonnet. »⁴. L'architecture visuellement monolithique serait donc, plutôt, un retour à la facture originelle du sonnet, ce qui concorde avec le rêve borgésien d'un retour à la magie des origines, exprimé dans le poème « Browning resuelve ser poeta ».

¹ A. Ughetto, *Le sonnet. Une forme européenne de poésie*, Op. Cit., p. 46.

² A la suite d'un déclin inexorablement évolutif de sa vue, Milton fut atteint de cécité au cours des vingt dernières années de sa vie. A l'âge de 40 ans, il était complètement aveugle. La cécité constitue le thème central du sonnet de Borges ainsi que de celui du poète anglais que nous retranscrivons ci-dessous :

XV	XV
When I consider how my light is spent, Ere half my days, in this dark world and wide, And that one talent which is death to hide Lodg'd with me useless, though my soul more bent To serve therewith my Maker, and present My true account, lest He returning chide ; "Doth God exact day-labour, light denied ?" I fondly ask. But Patience, to prevent That murmur, soon replies : "God doth not need Either man's work or his own gifts. Who best Bear his mild yoke, they serve him best. His state Is kingly : thousands at his bidding speed And post o'er land and ocean without rest ; They also serve who only stand and wait."	Songeant à ma lumière éteinte, à l'ombre immense Qui dès avant midi m'entoure, au talent d'or Qu'on ne peut enfouir sans mériter la mort, Et dont je n'ai rien fait, bien que ma conscience, Craignant qu'à son retour le Maître ne me tance, Me pressât d'en oeuvrer pour grossir son trésor... « Quand Dieu m'ôte le jour, lui dois-je mon effort ? » Dis-je dans ma folie. Alors la Patience Fait taire ce murmure et dit : « Dieu n'a besoin Ni de ses propres dons ni de ton pauvre soin. Le servir, c'est d'abord porter son joug facile. Il est roi. Des milliers, à son commandement, Sur la terre et les mers courent incessamment. C'est aussi le servir que d'attendre, immobile. »

(John Milton, *Lycidas et Sonnets*, traduction, notes et présentation par Emile Saillens, Paris, Éditions Aubier Montaigne, Collection Bilingue, 1971, pp. 158-159.)

³ J. L. Borges, *Oeuvres complètes*, tome II, Op. Cit., p. 1160.

⁴ J.-L. Joubert, *Genres et formes de la poésie*, Op. Cit., p. 226.

Par ailleurs, par rapport aux sonnets pourvus de blancs typographiques, l'aspect monolithique des autres sonnets revêt un caractère mystérieux qui permet le maintien d'une ambiguïté quant à la structure : la distribution des rimes construit deux architectures sonores possibles, c'est-à-dire l'organisation, ici encore, en deux quatrains et deux tercets ou l'agencement en trois quatrains suivis d'un distique consonant.

A- Dans le cas où les vers forment secrètement **deux quatrains et deux tercets** :

1) Au niveau des quatrains

D'un point de vue combinatoire, les rimes jouent sur une combinaison identique et, en l'occurrence, exclusivement de type embrassé (*cuarteto-cuarteto*) dans la plupart des sonnets monolithiques de l'anthologie poétique personnelle de Borges, soit plus précisément dans quinze sonnets : « Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74) », « Una rosa y Milton », « A un poeta menor de 1899 », « Rafael Cansinos-Asséns », « El instante », « Buenos Aires », « Los compadritos muertos », « James Joyce », « Laberinto », « On his blindness », « De que nada se sabe », « All Our Yesterdays », « La pesadilla », « A mi padre » et « Juan Crisóstomo Lafinur (1797-1824) ».

Seulement dans quatre sonnets est patente une combinaison changeante, c'est-à-dire soit le schéma de rimes croisées puis embrassées (*serventesio-cuarteto*) dans les sonnets « Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos » et « La cierva blanca », soit l'enchaînement combinatoire embrassé puis croisé (*cuarteto-serventesio*) dans les sonnets « Las cosas » et « El bisonte ».

Cette prédominance des combinaisons identiques des rimes se vérifie aisément au regard des tableaux d'analyse suivants :

Poème n°14 : Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos			
MÉTRIQUE	RIMES	FORMULES	
V1 (M)	1/3/6/10	AÑA	A (<i>serventesio</i>)
V2 (S)	1/4/8/10	UNCA	B
V3 (S)	2/4/6/10	AÑA	A
V4 (S)	1/4/8/10	UNCA	B
V5 (H)	2/6/10	ILLO	C (<i>cuarteto</i>)
V6 (M)	3/6/10	ABA	D
V7 (M)	3/6/(8)/10	AVA	D
V8 (S)	2/4/6/10	ILLO	C
V9 (M)	3/6/10	ADO	(<i>terceto</i>) E E (<i>serventesio</i>)
V10 (M)	3/6/(8)/10	ERO	F F
V11 (H)	2/6/10	ADO	E ou E
V12 (S)	(1)/4/8/10	ERO	(<i>terceto</i>) F F
V13 (H)	2/6/10	AÑA	A A (<i>pareado</i>)
V14 (S)	1/4/6/10	AÑA	A A

Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos

Nada. Sólo el cuchillo de Muraña.
Sólo en la tarde gris la historia **trunca**.
No sé por qué en las tardes me acompaña
ese asesino que no he visto **nunca**.
Palermo era más bajo. El **amarillo**
paredón de la cárcel **dominaba**
arrabal y barrial. Por esa **brava**
región anduvo el sórdido **cuchillo**.
El cuchillo. La cara se ha **borrado**
y de aquel mercenario cuyo **austero**
oficio era el coraje, no ha **quedado**
más que una sombra y un fulgor de **acero**.
Que el tiempo, que los mármoles **empaña**,
salve este firme nombre. Juan **Muraña**.

Poème n°15 : **Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74)**

MÉTRIQUE		RIMES	FORMULES
V1 (H)	2/6/(8)/10	ORA	A (<i>cuarteto</i>)
V2 (S)	4/8/10	UERTE	B
V3 (M)	3/6/10	UERTE	B
V4 (S)	1/4/6/10	ORA	A
V5 (H)	2/6/10	URA	C (<i>cuarteto</i>)
V6 (M)	3/6/10	ENTE	D
V7 (M)	1/3/6/10	ENTE	D
V8 (H/S ?)	2/4/(6)/10	URA	C
V9 (E)	1/6/10	ALLA	(<i>terceto</i>) E E (<i>cuarteto</i>)
V10 (E)	1/6/10	IDA	F F
V11 (S/E ?)	(1)/(4)/6/(7)/10	IDA	F ou F
V12 (H)	2/6/10	ALLA	(<i>terceto</i>) E E
V13 (S)	1/4/6/10	VERSO	G G (<i>pareado</i>)
V14 (H)	2/6/10	VERSO	G G

Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74)

Lo dejo en el caballo, en esa **hora**
 crepuscular en que buscó la **muerte** ;
 que de todas las horas de su **suerte**
 ésta perdure, amarga y **vencedora**.
 Avanza por el campo la **blancura**
 del caballo y del poncho. La **paciente**
 muerte acecha en los rifles. **Tristemente**
 Francisco Borges va por la **llanura**.
 Esto que lo cercaba, la **metralla**,
 esto que ve, la pampa **desmedida**,
 es lo que vio y oyó toda la **vida**.
 Está en lo cotidiano, en la **batalla**.
 Alto lo dejo en su épico **universo**
 y casi no tocado por el **verso**.

Poème n°31 : Una rosa y Milton

MÉTRIQUE		RIMES	FORMULES	
V1 (E/H)	(1)/(2)/6/10	OSAS		A (<i>cuarteto</i>)
V2 (M)	3/6/10	IDO		B
V3 (E)	1/6/10	IDO		B
V4 (S)	1/4/6/10	OSAS		A
V5 (H)	2/6/10	ARA		C (<i>cuarteto</i>)
V6 (E)	1/6/10	ERA		D
V7 (E)	1/6/10	ERA		D
V8 (S)	1/4/8/10	ARA		C
V9 (S)	2/4/6/10	RILLA	(<i>terceto</i>) E	E (<i>cuarteto</i>)
V10 (S)	2/4/8/10	ADO	F	F
V11 (M)	1/3/6/10	ADO	F	ou F
V12 (S)	4/(6)/8/10	RILLA	(<i>terceto</i>) E	E
V13 (M)	1/3/6/10	ROSA	G	G (<i>pareado</i>)
V14 (S)	1/4/8/10	ROSA	G	G

Una rosa y Milton

De las generaciones de las **rosas**
que en el fondo del tiempo se han **perdido**
quiero que una se salve del **olvido**,
una sin marca o signo entre las **cosas**
que fueron. El destino me **depara**
este don de nombrar por vez **primera**
esa flor silenciosa, la **postrera**
rosa que Milton acercó a su **cara**,
sin verla. Oh tú bermeja o **amarilla**
o blanca rosa de un jardín **borrado**,
deja mágicamente tu **pasado**
inmemorial y en este verso **brilla**,
oro, sangre o marfil o **tenebrosa**
como en sus manos, invisible **rosa**.

Poème n°34 : A un poeta menor de 1899

MÉTRIQUE		RIMES	FORMULES	
V1 (S/H)	(2)/4/6/(8)/10	ISTE		A (<i>cuarteto</i>)
V2 (S)	4/6/10	ECHA		B
V3 (S)	(2)/4/8/10	ECHA		B
V4 (S)	4/6/10	ISTE		A
V5 (S)	4/8/10	ÍA		C (<i>cuarteto</i>)
V6 (S)	4/8/10	VERSO		D
V7 (E)	1/6/10	VERSO		D
V8 (S)	1/4/6/10	ÍA		C
V9 (H)	(2)/6/10	ERA	(<i>terceto</i>) E	E (<i>cuarteto</i>)
V10 (M)	(1)/3/6/10	IDO	F	F
V11 (S)	1/4/6/10	IDO	F	F
V12 (M)	3/6/10	ERA	(<i>terceto</i>) E	E
V13 (S)	1/(3)/4/8/10	ARDE	G	G (<i>pareado</i>)
V14 (S)	(1)/4/8/10	ARDE	G	G

A un poeta menor de 1899

Dejar un verso para la hora **triste**
que en el confín del día nos **acecha**,
ligar tu nombre a su doliente **fecha**
de oro y de vaga sombra. Eso quisiste.
¡ Con qué pasión, al declinar el **día**,
Trabajarías el extraño **verso**
que, hasta la dispersión del **universo**,
la hora de extraño azul confirmaría !
No sé si lo lograste ni **siquiera**,
vago hermano mayor, si has existido,
pero estoy solo y quiero que el **olvido**
restituya a los días tu **ligera**
sombra para este ya cansado **alarde**
de unas palabras en que esté la **tarde**.

Poème n°36 : **Rafael Cansinos-Asséns**

MÉTRIQUE		RIMES	FORMULES	
V1 (H)	2/6/10	ADO		A (<i>cuarteto</i>)
V2 (M)	3/6/10	ÍA		B
V3 (M)	3/6/10	ÍA		B
V4 (S)	(2)/4/8/10	ADO		A
V5 (H/M)	2/3/6/(8)/10	INO		C (<i>cuarteto</i>)
V6 (H)	2/6/10	URA		D
V7 (M)	3/6/10	URA		D
V8 (M)	3/6/(8)/10	INO		C
V9 (M)	3/6/(7)/10	ENTE	(<i>terceto</i>)	E E (<i>cuarteto</i>)
V10 (H/S)	2/4/6/8/10	ETA		F F
V11 (S)	4/6/10	ETA		F F ou F
V12 (S)	4/8/10	ENTE	(<i>terceto</i>)	E E E
V13 (M)	3/6/10	ORIA		G G (<i>pareado</i>)
V14 (S)	(2)/4/8/10	ORIA		G G

Rafael Cansinos-Asséns

La imagen de aquel pueblo lapidado
y execrado, inmortal en su agonía,
en las negras vigiliass lo atraía
con una suerte de terror sagrado.
Bebió como quien bebe un hondo vino
los Salmos y el Cantar de la Escritura
y sintió que era suya esa dulzura
y sintió que era suyo aquel destino.
Lo llamaba Israel. Íntimamente
la oyó Cansinos como oyó el profeta
en la secreta cumbre la secreta
voz del Señor desde la zarza ardiente.
Acompáñeme siempre su memoria ;
las otras cosas las dirá la gloria.

Poème n°37 : **El instante**

MÉTRIQUE		RIMES	FORMULES	
V1 (S)	1/4/6/8/10	EÑO		A (<i>cuarteto</i>)
V2 (H)	2/6/10	ARON		B
V3 (S)	1/4/6/10	ARON		B
V4 (M)	1/3/6/(8)/10	EÑO		A
V5 (M)	3/6/10	ORIA		C (<i>cuarteto</i>)
V6 (S)	(2)/4/8/10	AÑO		D
V7 (S)	4/8/10	AÑO		D
V8 (S)	(2)/4/8/10	ORIA		C
V9 (M)	(1)/3/6/10	ISMO	(<i>terceto</i>) E	E (<i>cuarteto</i>)
V10 (M)	3/6/10	ADOS	F	F
V11 (H)	2/6/10	ADOS	F	F
V12 (H)	2/6/10	ISMO	(<i>terceto</i>) E	E
V13 (S)	4/6/10	ERNO	G	G (<i>pareado</i>)
V14 (M)	(1)/3/6/(8)/10	ERNO	G	G

El instante

¿ Dónde estarán los siglos, dónde el sueño
de espadas que los tártaros soñaron,
dónde los fuertes muros que allanaron,
dónde el Árbol de Adán y el otro Leño ?
El presente está solo. La memoria
erige el tiempo. Sucesión y engaño
es la rutina del reloj. El año
no es menos vano que la vana historia.
Entre el alba y la noche hay un abismo
de agonías, de luces, de cuidados ;
el rostro que se mira en los gastados
espejos de la noche no es el mismo.
El hoy fugaz es tenue y es eterno ;
otro Cielo no esperes, no otro Infierno.

Poème n°44 : **Buenos Aires**

MÉTRIQUE		RIMES	FORMULES	
V1 (S)	4/6/8/10	ANO		A (<i>cuarteto</i>)
V2 (E/H)	(1)/(2)/6/10	CASOS		B
V3 (S)	1/4/6/10	CASOS		B
V4 (S)	1/4/8/10	ANO		A
V5 (S)	(2)/4/6/10	INTO		C (<i>cuarteto</i>)
V6 (S)	4/8/10	ASOS		B'
V7 (S)	(2)/4/6/8/10	ASOS		B'
V8 (E)	1/6/10	INTO		C
V9 (S)	(2)/4/8/10	ERA	(<i>terceto</i>) D	D (<i>cuarteto</i>)
V10 (H)	2/6/10	ANA	E	E
V11 (S)	(2)/4/8/10	ANA	E	E
V12 (S)	1/4/8/10	ERA	(<i>terceto</i>) D	D
V13 (M)	3/6/(7)/10	ANTO	F	F (<i>pareado</i>)
V14 (S)	(2)/4/8/10	ANTO	F	F

Buenos Aires

Y la ciudad, ahora, es como un **plano**
de mis humillaciones y **fracasos** ;
desde esa puerta he visto los **ocasos**
y ante ese mármol he aguardado en **vano**.
Aquí el incierto ayer y el hoy **distinto**
me han deparado los comunes **casos**
de toda suerte humana ; aquí mis **pasos**
urden su incalculable **laberinto**.
Aquí la tarde cenicienta **espera**
el fruto que le debe la **mañana** ;
aquí mi sombra en la no menos **vana**
sombra final se perderá, **ligera**.
No nos une el amor sino el **espanto** ;
será por eso que la quiero **tanto**.

Poème n°45 : Los compadritos muertos

MÉTRIQUE		RIMES	FORMULES	
V1 (E)	1/6/10	OVA		A (<i>cuarteto</i>)
V2 (M)	3/6/(8)/10	ANAS		B
V3 (M)	3/6/10	ANAS		B
V4 (E)	1/6/10	OBA		A
V5 (M)	(1)/3/(6)/10	ILLO		C (<i>cuarteto</i>)
V6 (S)	4/(6)/10	ALES		D
V7 (E)	1/6/10	ALES		D
V8 (H)	2/6/10	ILLO		C
V9 (H)	2/6/10	ORIAS	(<i>terceto</i>) E	E (<i>cuarteto</i>)
V10 (M)	3/6/10	IDO	F	F
V11 (M)	3/6/10	IDO	F	F
V12 (S)	(2)/4/8/10	ORIAS	(<i>terceto</i>) E	E
V13 (M)	3/6/10	ARRA	G	G (<i>pareado</i>)
V14 (S)	1/4/6/10	ARRA	G	G

Los compadritos muertos

Siguen apuntalando la recova
del Paseo de Julio, sombras **vanas**
en eterno altercado con hermanas
sombras o con el hambre, esa otra **loba**.
Cuando el último sol es **amarillo**
en la frontera de los **arrabales**,
vuelven a su crepúsculo, **fatales**
y muertos, a su puta y su **cuchillo**.
Perduran en apócrifas **historias**,
en un modo de andar, en el **rasguído**
de una cuerda, en un rostro, en un **silbido**,
en pobres cosas y en oscuras **glorias**.
En el íntimo patio de la **parra**
cuando la mano temple la **guitarra**.

Poème n°49 : **James Joyce**

MÉTRIQUE		RIMES	FORMULES
V1 (M)	3/6/(8)/10	ÍAS	A (<i>cuarteto</i>)
V2 (H/S)	2/4/6/10	IBLE	B
V3 (S)	1/4/6/10	IBLE	B
V4 (S)	4/6/10	ÍAS	A
V5 (S)	1/(3)/4/8/10	ÍO	C (<i>cuarteto</i>)
V6 (H)	2/6/(7)/10	ENTE	D
V7 (M)	3/6/10	ENTE	D
V8 (M)	3/6/10	ÍO	C
V9 (M)	(1)/3/6/(8)/10	ORIA	(<i>terceto</i>) E E (<i>cuarteto</i>)
V10 (S)	4/8/10	EO	F F
V11 (M)	(3)/6/10	EO	F ou F
V12 (H)	2/6/(8)/10	ORIA	(<i>terceto</i>) E E
V13 (S)	1/4/6/10	ÍA	G G (<i>pareado</i>)
V14 (S)	1/4/6/10	ÍA	G G

James Joyce

En un día del hombre están los **días**
del tiempo, desde aquel inconcebible
día inicial del tiempo, en que un terrible
Dios prefijó los días y agonías
hasta aquel otro en que el ubicuo río
del tiempo terrenal torne a su **fuernte**,
que es lo Eterno, y se apague en el **presente**
el futuro, el ayer, lo que ahora es **mío**.
Entre el alba y la noche está la **historia**
universal. Desde la noche **veo**
a mis pies los caminos del hebreo,
Cartago aniquilada, Infierno y **Gloria**.
Dame, Señor, coraje y alegría
para escalar la cumbre de este **día**.

Poème n°51 : Laberinto			
MÉTRIQUE	RIMES	FORMULES	
V1 (M/H ?)	2/3/6/(8)/10	ENTRO	A (<i>cuarteto</i>)
V2 (M)	3/6/10	VERSO	B
V3 (M)	3/6/10	VERSO	B
V4 (S)	(2)/4/8/10	ENTRO	A
V5 (H)	2/6/10	INO	C (<i>cuarteto</i>)
V6 (S)	4/8/10	OTRO	D
V7 (S)	4/8/10	OTRO	D
V8 (H)	2/6/10	INO	C
V9 (S/E ?)	1/(4)/6/10	IDA	(<i>terceto</i>) E E (<i>cuarteto</i>)
V10 (H)	2/6/(8)/10	AÑA	F F
V11 (S)	1/4/6/10	AÑA	F ou F
V12 (S)	4/6/10	IDA	(<i>terceto</i>) E E
V13 (S)	(2)/4/6/10	IERA	G G (<i>pareado</i>)
V14 (M)	3/6/10	IERA	G G

Laberinto

No habrá nunca una puerta. Estás **adentro**
y el alcázar abarca el **universo**
y no tiene ni anverso ni **reverso**
ni externo muro ni secreto **centro**.
No esperes que el rigor de tu **camino**
que tercamente se bifurca en **otro**,
que tercamente se bifurca en **otro**,
tendrá fin. Es de hierro tu **destino**
como tu juez. No aguardes la embestida
del toro que es un hombre y cuya **extraña**
forma plural da horror a la **maraña**
de interminable piedra entretejida.
No existe. Nada esperes. Ni siquiera
en el negro crepúsculo la **fiera**.

Poème n°52 : Las cosas		
MÉTRIQUE	RIMES	FORMULES
V1 (M) 3/6/10	ERO	A (<i>cuarteto</i>)
V2 (H) 2/6/10	DÍAS	B
V3 (E) 1/6/(8)/10	DÍAS	B
V4 (M) 3/6/10	ERO	A
V5 (H) 2/6/10	ADA	C (<i>serventesio</i>)
V6 (H) 2/6/10	ARDE	D
V7 (H) 2/6/10	ADA	C
V8 (S) (2)/4/8/10	ARDE	D
V9 (S) 1/4/6/8/10	OSAS	(<i>terceto</i>) E E (<i>cuarteto</i>)
V10 (S) 1/4/6/8/10	CLAVOS	F F
V11 (H/S ?) 2/4/6/10	CLAVOS	F ou F
V12 (E) 1/6/10	OSAS	(<i>terceto</i>) E E
V13 (M) 3/6/(8)/10	IDO	G G (<i>pareado</i>)
V14 (S) (3)/4/8/10	IDO	G G

Las cosas

El bastón, las monedas, el llavero,
 la dócil cerradura, las tardías
 notas que no leerán los pocos días
 que me quedan, los naipes y el tablero,
 un libro y en sus páginas la ajada
 violeta, monumento de una tarde
 sin duda inolvidable y ya olvidada,
 el rojo espejo occidental en que arde
 una ilusoria aurora. ¡ Cuántas cosas,
 limas, umbrales, atlas, copas, clavos,
 nos sirven como tácitos esclavos,
 ciegas y extrañamente sigilosas !
 Durarán más allá de nuestro olvido ;
 no sabrán nunca que nos hemos ido.

Poème n°57 : **On his blindness**

MÉTRIQUE		RIMES	FORMULES
V1 (H)	2/6/10	AVE	A (<i>cuarteto</i>)
V2 (H/S?)	2/4/6/10	ETO	B
V3 (M)	3/(6)/10	ETO	B
V4 (S)	(2)/4/8/10	AVE	A
V5 (S)	1/4/8/10	OJOS	C (<i>cuarteto</i>)
V6 (E)	1/6/10	OSAS	D
V7 (M)	3/(6)/10	OSAS	D
V8 (M)	3/6/10	OJOS	C
V9 (S/H ?)	(1)/2/(4)/(6)/8/10	UNA	(<i>terceto</i>) E E (<i>cuarteto</i>)
V10 (M)	3/6/10	OMBRA	F F
V11 (S)	4/(6)/8/10	OMBRA	F ou F
V12 (M ?)	3/(6)/(7)/10	UNA	(<i>terceto</i>) E E
V13 (S)	4/6/10	IDO	G G (<i>pareado</i>)
V14 (S)	4/6/10	IDO	G G

On his blindness

Indigno de los astros y del **ave**
que surca el hondo azul, ahora **secreto**,
de esas líneas que son el **alfabeto**
que ordenan otros y del mármol **grave**
cuyo dintel mis ya gastados **ojos**
pierden en su penumbra, de las **rosas**
invisibles y de las **silenciosas**
multitudes de oros y de **rojos**
soy, pero no de las Mil Noches y **Una**
que abren mares y auroras en mi **sombra**
ni de Walt Whitman, ese Adán que **nombra**
las criaturas que son bajo la **luna**,
ni de los blancos dones del **olvido**
ni del amor que espero y que no **pido**.

Poème n°64 : El bisonte		
MÉTRIQUE	RIMES	FORMULES
V1 (M) 3/6/10	ABLE	A (<i>cuarteto</i>)
V2 (M) (1)/3/6/10	AGA	B
V3 (S) 1/4/6/10	AGA	B
V4 (M) 3/6/10	ABLE	A
V5 (M) 3/6/(8)/10	ESTE	C (<i>serventesio</i>)
V6 (S) (2)/4/8/10	IRA	D
V7 (S) 1/4/6/10	ESTE	C
V8 (S) 4/6/10	IRA	D
V9 (M) (1)/3/6/(8)/10	ANO	(<i>terceto</i>) E E (<i>cuarteto</i>)
V10 (M) 3/6/10	ORIA	F F
V11 (H) 2/6/10	ORIA	F ou F
V12 (S) 4/8/10	ANO	(<i>terceto</i>) E E
V13 (S) 4/8/10	ERO	G G (<i>pareado</i>)
V14 (S) 4/6/10	ERO	G G

El bisonte

Montañoso, abrumado, indescifrable,
 rojo como la brasa que se **apaga**,
 anda fornido y lento por la **vaga**
 soledad de su páramo incansable.
 El armado testuz levanta. En **este**
 antiguo toro de durmiente **ira**,
 veo a los hombres rojos del **Oeste**
 y a los perdidos hombres de **Altamira**.
 Luego pienso que ignora el tiempo **humano**,
 cuyo espejo espectral es la **memoria**.
 El tiempo no lo toca ni la **historia**
 de su decurso, tan variable y **vano**.
 Intemporal, innumerable, **cero**,
 es el postrer bisonte y el **primero**.

Poème n°66 : De que nada se sabe		
MÉTRIQUE	RIMES	FORMULES
V1 (S) (2)/4/8/10	ARA	A (<i>cuarteto</i>)
V2 (S) 4/6/10	UNA	B
V3 (H) 2/6/10	UNA	B
V4 (S) 1/4/8/10	ARA	A
V5 (H) 2/6/10	ENAS	C (<i>cuarteto</i>)
V6 (M) 3/6/(7)/10	MANO	D
V7 (M) 3/6/(8)/10	MANO	D
V8 (S) (2)/4/8/10	ENAS	C
V9 (S) 4/6/10	AMOS	(<i>terceto</i>) E E (<i>cuarteto</i>)
V10 (M) (1)/3/6/10	UDA	F F
V11 (S) 1/4/8/10	UDA	F ou F
V12 (M) 3/6/10	AMOS	(<i>terceto</i>) E E
V13 (S) 1/4/6/10	ETA	G G (<i>pareado</i>)
V14 (S/M?) 3/4/6/10	ETA	G G

De que nada se sabe

La luna ignora que es tranquila y clara
y ni siquiera sabe que es la **luna** ;
la arena, que es la arena. No habrá **una**
cosa que sepa que su forma es **rara**.
Las piezas de marfil son tan **ajenas**
al abstracto ajedrez como la **mano**
que las rige. Quizá el destino **humano**
de breves dichas y de largas **penas**
es instrumento de Otro. Lo **ignoramos** ;
darle nombre de Dios no nos **ayuda**.
Vanos también son el temor, la **duda**
y la trunca plegaria que **iniciamos**.
¿ Qué arco habrá arrojado esta **saeta**
que soy ? ¿ Qué cumbre puede ser la **meta** ?

Poème n°67 : All Our Yesterdays

MÉTRIQUE		RIMES	FORMULES	
V1 (S)	1/4/6/10	ADO		A (<i>cuarteto</i>)
V2 (H)	2/6/10	INO		B
V3 (M/S ?)	3/4/6/10	INO		B
V4 (S)	4/6/10	ADO		A
V5 (S)	(3)/4/8/10	NTERA		C (<i>cuarteto</i>)
V6 (M)	3/6/10	ALES		D
V7 (M)	3/6/10	ALES		D
V8 (E)	1/6/10	NTERA		C
V9 (S)	(3)/4/8/10	UERTA	(<i>terceto</i>) E	E (<i>cuarteto</i>)
V10 (H)	2/6/10	ÍA	F	F
V11 (M)	(1)/3/6/(8)/10	ÍA	F ou	F
V12 (H)	2/6/(8)/10	UERTA	(<i>terceto</i>) E	E
V13 (S ?)	1/4/(6)/8/10	ENTE	G	G (<i>pareado</i>)
V14 (S)	4/8/10	ENTE	G	G

All Our Yesterdays

Quiero saber de quién es mi pasado.
 ¿ De cuál de los que fui ? ¿ Del ginebrino
 que trazó algún hexámetro latino
 que los lustrales años han borrado ?
 ¿ Es de aquel niño que buscó en la entera
 biblioteca del padre las puntuales
 curvaturas del mapa y las ferales
 formas que son el tigre y la pantera ?
 ¿ O de aquel otro que empujó una puerta
 detrás de la que un hombre se moría
 para siempre, y besó en el blanco día
 la cara que se va y la cara muerta ?
 Soy los que ya no son. Inútilmente
 Soy en la tarde esa perdida gente.

Poème n°68 : La cierva blanca

Vers en *alejandrinos* (14 syllabes), ici, de type :

- *Dactílico* (D)
- *Polirrítmico* (P)

// = Césure

MÉTRIQUE		RIMES	FORMULES	
V1 (D)	(2)/3/6 // 10/13	ERRA		A (<i>serventesio</i>)
V2 (P)	(2)/3/6 // 9/11/13	ANA		B
V3 (P)	3/6 // 9/11/13	ERRA		A
V4 (P)	1/4/6 // 10/13	ANA		B
V5 (P)	3/6 // 11/13	ADO		C (<i>cuarteto</i>)
V6 (D)	3/6 // 10/13	ORIA		D
V7 (P)	1/4/6 // 9/13	ORIA		D
V8 (P)	3/6 // 8/11/13	ADO		C
V9 (P)	2/6 // 8/11/13	UNDO	(<i>terceto</i>) E	E (<i>serventesio</i>)
V10 (P)	3/6 // 8/13	UEÑO	F	F
V11 (P)	(2 ?)/6 // 11/13	UNDO	E	E
V12 (P)	4/6 // 8/10/13	UEÑO	(<i>terceto</i>) F	F
V13 (D)	3/6 // 10/13	URA	G	G (<i>pareado</i>)
V14 (P)	3/6 // 9/13	URA	G	G

La cierva blanca

¿ De qué agreste balada de la verde Inglaterra,
de qué lámina persa, de qué región arcana
de las noches y días que nuestro ayer encierra,
vino la cierva blanca que soñé esta mañana ?
Duraría un segundo. La vi cruzar el prado
y perderse en el oro de una tarde ilusoria,
leve criatura hecha de un poco de memoria
y de un poco de olvido, cierva de un solo lado.
Los números que rigen este curioso mundo
me dejaron soñarte pero no ser tu dueño ;
tal vez en un recodo del porvenir profundo
te encontraré de nuevo, cierva blanca de un sueño.
Yo también soy un sueño fugitivo que dura
unos días más que el sueño del prado y la blancura.

Poème n°69 : **La pesadilla**

MÉTRIQUE		RIMES	FORMULES
V1 (E)	1/6/10	ERRO	A (<i>cuarteto</i>)
V2 (S)	4/6/10	ADA	B
V3 (M)	3/6/(8)/10	ADA	B
V4 (S)	4/6/10	ERRO	A
V5 (H)	2/6/10	EGA	C (<i>cuarteto</i>)
V6 (S)	1/4/8/10	ROJA	D
V7 (S)	1/4/6/10	RROJA	D
V8 (S)	1/4/8/10	EGA	C
V9 (S)	(2)/4/6/(9)/10	AVE	(<i>terceto</i>) E E (<i>serventesio</i>)
V10 (M)	3/6/10	URA	F F
V11 (S)	(2)/4/6/10	AVE	E ou E
V12 (M)	3/6/10	URA	(<i>terceto</i>) F F
V13 (S)	1/4/8/10	IDO	G G (<i>pareado</i>)
V14 (M)	3/6/10	IDO	G G

La pesadilla

Sueño con un antiguo rey. De **hierro**
es la corona y muerta la **mirada**.
Ya no hay caras así. La firme **espada**
lo acatará, leal como su **perro**.
No sé si es de Nortumbria o de **Noruega**.
Sé que es del Norte. La cerrada y **roja**
barba le cubre el pecho. No me **arroja**
una mirada su mirada **ciega**.
¿ De qué apagado espejo, de qué **nave**
de los mares que fueron su **aventura**,
habrá surgido el hombre gris y **grave**
que me impone su antaño y su **amargura** ?
Sé que me sueña y que me juzga, **erguido**.
El día entra en la noche. No se ha **ido**.

Poème n°71 : A mi padre

MÉTRIQUE		RIMES	FORMULES	
V1 (M)	3/6/10	ENTE		A (<i>cuarteto</i>)
V2 (H)	2/6/10	ISTE		B
V3 (H)	2/6/10	ISTE		B
V4 (H)	2/6/10	ENTE		A
V5 (M)	3/6/10	ILO		C (<i>cuarteto</i>)
V6 (E)	1/6/10	ALAS		D
V7 (H)	2/(6)/10	ALAS		D
V8 (S)	(2)/4/8/10	ILO		C
V9 (M)	3/6/(8)/10	IEGO	(<i>terceto</i>) E	E (<i>cuarteto</i>)
V10 (S)	1/4/8/10	ADO	F	F
V11 (S)	1/4/6/10	ADO	F	F ou F
V12 (S)	4/6/10	IEGO	(<i>terceto</i>) E	E
V13 (H)	2/6/(8)/10	ABE	G	G (<i>pareado</i>)
V14 (S)	4/6/10	AVE	G	G

A mi padre

Tú quisiste morir enteramente,
 la carne y la gran alma. Tú quisiste
 entrar en la otra sombra sin la triste
 plegaria del medroso y del doliente.
 Te hemos visto morir con el tranquilo
 ánimo de tu padre ante las balas.
 La guerra no te dio su ímpetu de alas,
 la torpe parca fue cortando el hilo.
 Te hemos visto morir sonriente y ciego.
 Nada esperabas ver del otro lado,
 pero tu sombra acaso ha divisado
 los arquetipos últimos que el griego
 soñó y que me explicabas. Nadie sabe
 de qué mañana el mármol es la llave.

Poème n°75 : **Juan Crisóstomo Lafinur (1797-1824)**

MÉTRIQUE		RIMES	FORMULES
V1 (M)	3/6/10	ELES	A (<i>cuarteto</i>)
V2 (S)	4/8/10	ERSO	B
V3 (M)	3/6/(8)/10	ERSO	B
V4 (H)	2/6/10	ELES	A
V5 (S)	1/4/6/10	OSA	C (<i>cuarteto</i>)
V6 (M)	3/6/10	ADAS	D
V7 (E)	1/6/10	ADAS	D
V8 (M)	3/6/(8)/10	OSA	C
V9 (H)	2/6/10	MENTE	(<i>terceto</i>) E E (<i>cuarteto</i>)
V10 (?)	3/5/10	ÍA	F F
V11 (S)	4/8/10	ÍA	F ou F
V12 (S)	4/6/10	MENTE	(<i>terceto</i>) E E
V13 (H)	2/6/10	EJO	G G (<i>pareado</i>)
V14 (S)	(2)/4/8/10	EJO	G G

Juan Crisóstomo Lafinur (1797-1824)

El volumen de Locke, los anaqueles,
la luz del patio ajedrezado y **terso**,
y la mano trazando, lenta, el **verso** :
La pálida azucena a los laureles.
Cuando en la tarde evoco la **azarosa**
procesión de mis sombras, veo **espadas**
públicas y batallas **desgarradas** ;
con usted, Lafinur, es otra **cosa**.
Lo veo discutiendo **largamente**
con mi padre sobre **filosofía**,
y conjurando esa falaz **teoría**
de unas eternas formas en la **mente**.
Lo veo corrigiendo este **bosquejo**
del otro lado del incierto **espejo**.

D'un point de vue rimique, rappelons qu'auparavant avait été soulignée une tendance au changement de rimes dans le second quatrain des sonnets à blancs typographiques. Cette tendance se voit confirmée dans les sonnets visuellement monolithiques et même généralisée : les rimes du premier quatrain reviennent dans le second, mais elles changent à chaque fois. C'est toujours le retour d'une rime mais qui est Autre, une rime qui s'est transmuée, ce qui confère un trait d'originalité supplémentaire aux sonnets borgésiens. Par exemple, dans le poème « Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos », les rimes du premier quatrain AÑA-UNCA-AÑA-UNCA laissent place dans le second quatrain aux rimes ILLO-ABA-AVA-ILLO. Il convient de s'interroger sur les raisons de ce choix de rimes changeantes.

Ce retour éternel de la rime, soit à l'identique, soit le plus souvent sous forme kaléidoscopique, renvoie, d'un point de vue philosophique, à la thèse nietzschéenne et schopenhauerienne qu'affectionne tant Borges — l'Éternel Retour — selon laquelle se produit un éternel renouvellement du Même, que ce soit sous sa forme immuable ou sous de multiples variantes autres.

Sur le plan littéraire, il apparaît que Borges, sonnettiste, est en quête d'originalité, ce qui peut expliquer la recherche de nouvelles combinaisons sonores qui font revenir la rime, à chaque fois, avec une sonorité autre :

[...] j'aime la rime qui est, rigoureusement, un jeu de mots.

[...] Mais elle est plutôt un jeu sur les possibilités poétiques des mots. Sachant que les rimes sont **toujours les mêmes**, chacun doit pourtant chercher **des associations différentes** [...]¹

D'un point de vue psychanalytique, l'écho traditionnel entre les deux quatrains se trouve déformé, comme si le "je" percevant du premier quatrain ne se reconnaissait plus, en miroir, dans le "je" perçu du second quatrain, ce qui met en lumière le paradoxe de l'identité de l'être : "je" est, à chaque instant, le Même et un Autre.

En tout cas, ces observations témoignent combien dans la poésie borgésienne la forme et les rimes font sens, sont sens, recèlent des significations secrètes. D'ailleurs, dès ses débuts d'écrivain, Borges nia la dualité entre le fond et la forme. A ce propos, il ne se priva pas de critiquer l'essai intitulé *Ejercicios* de l'écrivain espagnol, Benjamín Jarnés²,

¹ J. L. Borges / O. Ferrari, *Retrouvailles. Dialogues inédits*, Op. Cit., p. 26. (C'est nous qui surlignons.)

² Benjamín Jarnés : écrivain espagnol (Saragosse, 1888 – Madrid, 1949) qui fut romancier, conteur, dramaturge, essayiste, critique littéraire, biographe et traducteur. Appartenant, de par son âge, à la génération du "Novecentismo", sa production littéraire correspond à la prose avant-gardiste et se rapproche, par affinité esthétique, de la "Generación del 27".

qui croyait en la dichotomie entre le fond et la forme : « Jarnés cree, todavía, en la fabulosa división de fondo y de forma »¹. De toute évidence, Borges ne conçoit pas la forme du sonnet comme une structure artificielle et figée, un moule étroit et contraignant où la pensée doit impérativement se couler, mais plutôt comme une « structure profonde » qui coule de source, naturellement : « El soneto no es, pues, únicamente una forma poética donde se vierte un pensamiento. Su riqueza temática lo ha convertido, de institución, en estructura poética autónoma, en modo de pensar poéticamente — estructura profunda — más que en modo de expresar lo pensado. »², indique, fort à propos, le *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*.

Par ailleurs, Borges a fait remarquer que, contrairement à la composition des milongas qui découle de la mémoire ancestrale créole ancrée en lui³, l'écriture de sonnets⁴ requiert un effort intellectuel, et particulièrement, dans le choix de la rime :

— [...] les *milongas* se sont composées toutes seules et je crois que je n'ai pas eu besoin de les écrire : j'ai juste dû changer une ou deux paroles, pas plus. Tout est sorti d'un vieux fonds créole que je porte en moi, je n'ai eu aucun effort à faire. [...] Cependant, pour un sonnet, par exemple, c'est différent, même en ce qui concerne les rimes. Il faut choisir une rime, il faut penser que les mots qui riment ne sont pas complètement étrangers les uns aux autres ; je dirai qu'il y a **des rimes naturelles** et **des rimes artificielles**. Image et mirage sont des rimes naturelles parce qu'elles évoquent des affinités ; foule et houle aussi. Par contre, dans cet exemple de Lugones :

En immenses doses
D'apothéoses

je ne sais pas si le mot *dose* appelle vraiment *apothéose*.

— *Certainement pas.*

— Je ne le pense pas non plus. Il l'a évidemment fait exprès. Ce que je veux dire, c'est que dans le cas de sizains comme ceux de la *milonga* des « Deux frères », tout est venu naturellement : je ne sais pas si c'est moi qui ai trouvé les rimes nécessaires ou si ce sont elles qui m'ont trouvé.⁵

¹ J. L. Borges, « La simulación de la imagen », in *El idioma de los argentinos*, *Op. Cit.*, p. 78.

² A. Marchese / J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Editorial Ariel, 1986 et 2000, pp. 389-390.

³ Alan Pauls précise : « [...] elige presentarse menos como un autor que como un médium [...] Borges, que solía corregir encarnizadamente sus textos, escribió todas las milongas directamente, sin retocar, una sola coma. Cada primera versión fue la definitiva. [...] Como si otro se las cantara, Borges oye las milongas antes de transcribirlas. » (in *El factor Borges*, *Op. Cit.*, pp. 65-66 ; en italique dans le texte).

⁴ Sur les circonstances et le processus de création des sonnets, Borges a indiqué à Mario Vargas Llosa : « [...] un sonnet, par exemple, peut être composé dans la rue, dans le métro, ou en déambulant dans les couloirs de la Bibliothèque nationale, et la rime à la vertu mnémonique que vous connaissez. Cela veut dire que l'on peut travailler et polir un sonnet mentalement et ensuite, quand le sonnet est plus ou moins mûr, alors je le dicte, je laisse passer dix ou douze jours, puis je le reprends, le modifie, le corrige jusqu'à arriver au moment où ce sonnet peut enfin être publié sans trop de déshonneur pour son auteur. » (M. Vargas Llosa, *Un demi-siècle avec Borges*, *Op. Cit.*, p. 18).

⁵ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, p. 49. (C'est nous qui surlignons.)

2) Au niveau des tercets

Prédomine la combinaison de rimes, **EFFEGG**, dans les poèmes « Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74) », « Una rosa y Milton », « A un poeta menor de 1899 », « Rafael Cansinos-Asséns », « El instante », « Los compadritos muertos », « James Joyce », « Laberinto », « Las cosas », « On his blindness », « El bisonte », « De que nada se sabe », « All Our Yesterdays », « A mi padre », « Juan Crisóstomo Lafinur (1797-1824) ». Toutefois, de même que dans les sonnets à blancs typographiques, se font jour des variantes : **DEEDFF** (« Buenos Aires », sonnet qui présente la particularité d'un retour quasiment à l'identique d'une rime sur deux, du premier au second quatrain ; ASOS du second quatrain fait écho à CASOS du premier), **EFEEGG** (« La cierva blanca », « La pesadilla ») et **EFEEAA** (« Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos »). Dans cette dernière combinaison, la rime en AÑA du début du premier quatrain, renvoie au nom de Muraña et résonne dans les deux derniers vers. Ce retour circulaire acoustique vient, de toute évidence, renforcer et, plus précisément, faire doublement retentir — grâce au redoublement rimique que permet le distique consonant — le souhait de la voix poétique qui espère la survie du nom du valeureux *cuchillero* dans la mémoire collective¹ :

v. 1	Nada. Sólo el cuchillo de Muraña. [...]	Rien. Rien d'autre que le couteau de Muraña. [...]
v. 13	Que el tiempo, que los mármoles empañá,	Puisse le temps qui obscurcit les marbres
v. 14	salve este firme nombre. Juan Muraña.	Sauver cet inflexible nom : Juan Muraña.

B- Dans le cas où les vers s'organisent secrètement en **trois quatrains et un distique** :

Comme nous venons de le voir, les combinaisons des rimes des six derniers vers sous-tendent une répartition en deux tercets (le modèle italien), mais rendent perceptibles tout aussi bien une autre architecture sonore, à savoir une distribution en un quatrain suivi

¹ La réalisation de ce souhait est patente dans ce témoignage de Borges :

[...] Cuando por segunda vez, después de muchos años visité la biblioteca del Congreso de Washington, conversé con el director y oí de pronto una voz que decía : *Nada. Solo el cuchillo de Muraña*. Reconocí mi propia voz. Habían grabado un soneto mío dedicado a un cuchillero de Palermo. Me pareció tan raro oír el nombre de Muraña en la Biblioteca del Congreso de Washington y mi propia voz de fantasma oral... [...] (J. L. Borges / Néstor J. Montenegro, in *Diálogos, Op. Cit.*, p. 45).

d'un distique à la fin — le plus souvent GG —, ce qu'interdisait le sonnet italien. Cette distribution est le schéma renversé de la forme régulière du sonnet français que nous avons observée dans certains sonnets à blancs typographiques (distique "pivot" + quatrain).

La combinaison identique de rimes, de type embrassé (*cuarteto*), est prédominante. Quatorze sonnets jouent, en effet, sur la cadence ABBA (*Cuarteto* 1) – CDDC (*Cuarteto* 2) – EFFE (*Cuarteto* 3) – GG (*Pareado*, distique) : « Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74) », « Una rosa y Milton », « A un poeta menor de 1899 », « Rafael Cansinos-Asséns », « El instante », « Los compadritos muertos », « James Joyce », « Laberinto », « On his blindness », « De que nada se sabe », « All Our Yesterdays », « A mi padre », « Juan Crisóstomo Lafinur (1797-1824) », ainsi que le sonnet « Buenos Aires », de variante ABBA-CB'B'C-DEED. Dans cinq sonnets seulement, la combinaison de rimes est changeante et alterne la formule embrassée et celle croisée. Trois configurations sonores mixtes sont alors manifestes : ABAB-CDDC-EFEF (*serventesio-cuarteto-serventesio*) dans les sonnets « Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos » et « La cierva blanca », ABBA-CD-CD-EFFE (*cuarteto-serventesio-cuarteto*) dans les sonnets « Las cosas » et « El bisonte » et ABBA-CDDC-EFEF (*cuarteto-cuarteto-serventesio*) dans le sonnet « La pesadilla ».

D'un point de vue rimique, nous n'assistons jamais au retour à l'identique des mêmes rimes : les rimes du troisième quatrain ne reproduisent ni les rimes du premier ni celles du deuxième. Elles reviennent toujours de quatrain en quatrain mais elles sont, à chaque fois, Autres. Par exemple, le sonnet « Un rosa y Milton » fait entendre les rimes OSAS-IDO-IDO-OSAS (1^{er} quatrain), ARA-ERA-ERA-ARA (2nd quatrain) et ILLA-ADO-ADO-ILLA (3^{ème} quatrain). De par son aspect de rimes éternellement changeantes, l'on peut remarquer que cette cadence borgésienne prépondérante de 3 *cuartetos* + 1 *pareado* (ABBA-CDDC-EFFE-GG) s'apparente moins à la cadence spenserienne¹ qu'à la cadence des sonnets shakespeariens. En effet, Edmund Spenser « construit trois quatrains sur quatre rimes alternées, la seconde rime de l'un devenant la première du suivant, et le distique final introduit la cinquième rime : ABAB/BCBC/CDCD/ /EE »² tandis que les sonnets shakespeariens sont organisés en trois quatrains de rimes différentes et d'un distique consonant, soit le schéma ABAB-CD-CD-EFEF-GG. Dans les 154 sonnets de Shakespeare,

¹ Edmund Spenser (1552 ? - 1599) : « Entré successivement au service, comme secrétaire, de plusieurs hauts personnages, Spenser, poète de la nature et des amours pastorales, est notamment célèbre pour une suite de stances intitulée *The Faerie Queene* (« La Reine des Fées »). Ses *Amoretti* et *Epithalamion* (« Epithalame ») développent des séquences de sonnets. » (in *Le sonnet. Une forme européenne de poésie*, par A. Ughetto, *Op. Cit.*, p. 92).

² A. Ughetto, *Le sonnet. Une forme européenne de poésie*, *Op. Cit.*, p. 29.

les rimes des quatrains sont croisées¹. Privilégiant la combinaison embrassée, la cadence borgésienne constitue, donc, à notre avis, une subtile variante de la cadence shakespearienne.

Outre les cadences du tango et de la milonga ou encore la cadence whitmanienne en vers libres des autres compositions borgésiennes, la variété de toutes ces cadences observée dans les sonnets, empruntées au monde littéraire occidental, nous font entendre combien Borges et son œuvre en miroir sont intensément cosmopolites. Borges soutient avoir l'oreille pour la "word music" ("la musique des mots") et il se considère, avant tout, comme un poète « auditif », « musical » : « Je ne crois pas être visuel. Ce qui est important dans les vers, c'est la cadence. »², affirme-t-il.

Toutefois, notre étude montre que Borges — en dépit de sa déficience visuelle — est un poète autant visuel que musical : il emploie, ou pas, des blancs typographiques, ce qui produit un effet visuel marquant. Outre le fait d'être indéniablement un virtuose de la poésie, Borges est, à n'en pas douter, un grand maître du trompe-l'œil, peut-être afin de nous tromper pour mieux nous détromper : il façonne l'architecture des sonnets à blancs typographiques de sorte à ce qu'elle en cache souvent une autre, c'est-à-dire la configuration française dite "marotique" (quatrain 1 + quatrain 2 + distique pivot + quatrain 3 embrassé). L'architecture des sonnets monolithiques repose sur l'ambiguïté de l'agencement, soit en deux quatrains et deux tercets (le modèle italien), soit en trois quatrains suivis du distique à la fin (le modèle anglais).

Fasciné par la culture orientale, Borges a également tourné ses yeux vers l'Orient : sa littérature (*Les Mille et Une Nuits*, les *Rubayat* du poète persan Omar Khayyām), la philosophie du bouddhisme, la langue, la poésie et la mythologie japonaises, entre autres, ont exercé sur lui un réel attrait. Ainsi a-t-il réalisé une adaptation de la strophe et du canon rimique des "rubaiyyat" qui signifient étymologiquement "quatrains". Dans ces derniers riment toutes les sonorités finales entre elles à l'exception de celle du troisième vers³. Son poème « Rubaiyat »⁴ rend, de toute évidence, hommage à Omar Khayyām¹, poète de génie,

¹ W. Shakespeare, *Sonnets*, texte établi, traduit de l'anglais et présenté par Robert Ellrodt, édition bilingue, Actes Sud, 2007, pour la traduction française, 445 pages.

² J. L. Borges, *Jorge Luis Borges. Entretien avec Alina Diaconú*, *Op. Cit.*, p. 17.

³ Dans son essai « El enigma de Edward Fitzgerald », Borges souligne : « [...] Umar ben Ibrahim al-Khayyami labra composiciones de cuatro versos, de los cuales el primero, el segundo y el último riman entre sí [...] » (in *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 120).

⁴ Ce poème ne figure pas dans l'anthologie qui nous occupe mais on peut le découvrir dans le recueil *Elogio de la sombra* (1969) (in *Jorge Luis Borges. Obra poética*, 2 (1960-1972), pp. 247-248).

Nous le retranscrivons ici :

que Borges vénère, et constitue, sans nul doute, un hommage implicite à son père qui avait réalisé la traduction d'une traduction : la transposition en castillan des *Rubaiyat* d'après la version anglaise d'Edward Fitzgerald², « [...] mais en gardant le même système métrique, c'est-à-dire les rimes a a b a »³. Borges perçoit dans cette liberté de la troisième rime une singulière beauté : « C'est assez drôle parce que la troisième rime reste comme ça dans l'air ; elle ne se répète pas dans le second quatrain. Cela est assez beau. [...] »⁴. Il admire, tout particulièrement, le laconisme des quatrains d'Omar Khayyām, même s'il pense que

Rubaiyat

Torne en mi voz la métrica del **persa**
a recordar que el tiempo es la **diversa**
trama de sueños ávidos que somos
y que el secreto Soñador **dispersa**.

Torne a afirmar que el fuego es la **ceniza**,
la carne el polvo, el río la **huidiza**
imagen de tu vida y de mi vida
que lentamente se nos va de **prisa**.

Torne a afirmar que el arduo **monumento**
que erige la soberbia es como el **viento**
que pasa, y que a la luz inconcebible
de Quien perdura, un siglo es un **momento**.

Torne a advertir que el ruiseñor de **oro**
canta una sola vez en el **sonoro**
ápice de la noche y que los astros
avaros no prodigan su **tesoro**.

Torne la luna al verso que tu **mano**
escribe como torna en el **temprano**
azul a tu jardín. La misma luna
de ese jardín te ha de buscar en **vano**.

Sean bajo la luna de las **tiernas**
tardes tu humilde ejemplo las **cisternas**,
en cuyo espejo de agua se repiten
unas pocas imágenes **eternas**.

Que la luna del persa y los **incierto**s
oros de los crepúsculos **desierto**s
vuelvan. Hoy es ayer. Eres los otros
cuyo rostro es el polvo. Eres los **muerto**s.

Rubaiyyat

Reviene dans ma voix la métrique du Perse
Pour rappeler que le temps est la diverse
Trame de ces songes avides que nous sommes
Et que le Songeur le plus discret disperse.

Affirmer à nouveau que le feu est la cendre,
Que la chair est poussière, que le fleuve est l'image
Fuyante de ta vie et aussi de ma vie
Qui lentement de nous se détache si vite.

Affirmer à nouveau que l'ardu monument
Qu'érige la superbe est fort semblable au vent
Qui passe, et qu'à la lumière inconcevable
De qui perdure, un siècle est tout juste un moment.

Remarquer à nouveau que le rossignol d'or
Chante une seule fois dans le faite sonore
De la nuit et que les astres avarement
Refusent de nous prodiguer tous leurs trésors.

Vienne à nouveau la lune à ce vers que ta main
Écrit, tout comme elle revient à ton jardin
Dans l'azur matinal. Et cette même lune
En ton jardin venue, en vain te cherchera.

Qu'aux tendres soirs de lune puissent les citernes
Être pour toi de bien modestes exemples
Et qu'en leur miroir d'eau puissent se répéter
Un tout petit nombre d'images éternelles.

Que la lune du Perse et que les reflets d'or
Qui brillent aux crépuscules déserts reviennent.
Aujourd'hui c'est hier et toi tu es les autres
Dont le visage est poussière. Tu es les morts.

¹ Omar Khayyām (Nichapur en Perse, actuel Iran, 1040 – *id.*, 1123) : grand poète persan, philosophe, mathématicien et astronome. Il est, entre autres, l'auteur de cent cinquante *rubaiyyat* dans lesquels il exprime une pensée profondément sceptique. Vicente Cervera Salinas souligne, à ce sujet, que « [Omar Jaiyám] consiguió [...] una de las más felices asociaciones entre el profundo pensamiento escéptico, nihilista y, por ende, precursor del especial « vitalismo » nietzscheano y la expresión mnemotécnico-musical que la estrofa contiene y determina formalmente. » (in *Jorge Luis Borges : historia de una eternidad*, *Op. Cit.*, p. 168).

² Pour de plus amples connaissances à ce sujet, l'on peut se reporter à l'essai écrit par Jorge Luis Borges, « Omar Jaiyám y Fitzgerald » (in *Inquisiciones*, *Op. Cit.*, pp. 138-141).

³ *Jorge Luis Borges*, DVD 1, 1^{ère} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*

⁴ *Ibid.*

cela ombragera sa gloire, parce qu'en Perse tout comme en Espagne, la prolixité et l'amplification étaient de coutume en ces temps-là : « [...] el manuscrito más copioso le atribuye quinientas de esas cuartetas, número exiguo que será desfavorable a su gloria, pues en Persia (como en la España de Lope y de Calderón) el poeta debe ser abundante. »¹.

Par ailleurs, Borges a composé un poème qui rend hommage au shinto (ou shintoïsme), la religion la plus ancienne du Japon, empreinte de mythologie. Et plus précisément, la chute de ce poème honore les innombrables divinités shintoïstes qui parcouraient mystérieusement la Terre :

Ocho millones son las divinidades del Shinto
que viajan por la tierra, secretas.
Esos modestos númenes nos tocan,
nos tocan y nos dejan.²

Huit millions, les divinités du Shinto
qui voyagent, secrètement, sur la terre.
Ces dieux modestes nous frôlent,
nous frôlent puis s'éloignent.

Borges est même allé jusqu'à expérimenter la transposition de certaines formes et cadences japonaises (*tanka* et *haïku*) à la métrique espagnole, comme nous allons à présent le voir plus en détail.

c) Le *tanka* et le *haïku* japonais

Même s'il se dit être un lâche, Borges est pourtant quelqu'un de courageux, à sa façon³. Certes, sa cécité ne lui a pas permis le maniement de l'épée et d'accomplir des faits d'armes à l'instar de ses ancêtres, mais ne l'a point, cependant, empêché d'exercer son talent d'orateur ni de manier remarquablement la plume.

Il a souvent exprimé son regret de ne pas avoir pu mener une vie militaire comme la plupart de ses glorieux ancêtres, de n'avoir pu prouver sa vaillance au combat : « J'aurais aimé être un homme d'action comme l'ont été mes ancêtres. Malheureusement, j'avoue ne pas être mort en 1874 à la bataille de La Verde et ne pas avoir davantage battu les *montoneros* de Rosas, comme mon grand-père Suárez. La vérité, c'est que je n'ai rien fait

¹ J. L. Borges, « El enigma de Edward Fitzgerald », in *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 120.

² J. L. Borges, poème « Shinto », recueil « La Cifra » (1981), in *Obra poética*, 3 (1975-1985), *Op. Cit.*, p. 246.

³ Pour Schopenhauer, « Le courage est, après la prudence, une condition essentielle à notre bonheur. » (in *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, *Op. Cit.*, p. 152).

de tout cela ; la vérité, c'est que je n'ai pas non plus participé à la révolution de 1890, parce que je suis né neuf ans après... »¹. Ce passage met clairement en lumière le conflit intérieur qui taraude Borges : l'abîme entre celui qu'il est et celui qu'il aurait désiré être.

Est patent l'écho de ce regret dans sa poésie. Dans son poème intitulé « Tankas »², Borges adapte à la métrique espagnole les chants³ du *tanka*⁴ et du *haïku*, formes extrêmement denses et intenses de la poésie japonaise, pour nous faire entendre son regret : « He querido adaptar a nuestra prosodia la estrofa japonesa que consta de un primer verso de cinco sílabas, de uno de siete, de uno de cinco y de dos últimos de siete. Quién sabe cómo sonarán estos ejercicios a oídos orientales. La forma original prescinde asimismo de rimas »⁵, indique-t-il en note à la fin de son anthologie.

Comme le précise José Luis Calvo Carilla, éditeur de Guillermo de Torre, le *haïku* était un schéma métrique connu et particulièrement apprécié par les écrivains d'avant-garde des années 1920 qui cherchèrent à l'imiter, afin de parvenir à la quintessence de leur écriture : « Como fórmula breve y quintaesenciada, fue muy apreciada por los vanguardistas, quienes se aproximaron a ella en creaciones de similar factura. »⁶. Tel fut particulièrement le cas de Guillermo de Torre qui consacre la dernière partie, plus sentimentale, de son œuvre *Hélices* à une tentative de transposition du mètre et de la forme japonaise du *haïku*⁷. Aussi les tentatives d'adaptations que, dans sa maturité littéraire,

¹ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, Op. Cit., p. 65.

² Le poème « Tankas » est inclus, à l'origine, dans le recueil « El oro de los tigres » (1972) et repris dans l'anthologie poétique personnelle. Plus tard, Borges composa un poème d'enchaînement de dix-sept *haïku*, intitulé, d'ailleurs, « Diecisiete haiku » (recueil « La Cifra » (1981), in *Jorge Luis Borges. Obra poética, 3 (1975-1985)*, Op. Cit., pp. 249-253). María Kodama ne manque pas de faire remarquer le symbolisme du nombre 17 que Borges fait particulièrement bien ressortir en composant 17 *haïku* de 17 syllabes chacun : « Au début des années soixante-dix, Borges a entrepris délibérément de composer des *tankas* et il a couronné cette tentative, dans les années quatre-vingt, en composant des *haïku*. La strophe a 17 syllabes ; Borges a écrit 17 *haïku*. » (María Kodama, « Les influences orientales dans la poésie de Borges : la nature du *haïku* et la littérature occidentale », in *Jorge Luis Borges. Entretien sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, Op. Cit., p. 149).

³ Soulignons l'aspect hautement musical du *haïku* qui est conçu, non seulement pour être vu, mais aussi pour être chanté : « Un seul et même mot, *uta*, désigne en japonais la poésie et le chant. Et c'est à voix haute, comme un chant, que le *haïku* se lit. », indiquent à ce propos Corinne Atlan et Zéno Bianu (in *Haïku. Anthologie du poème court japonais*, Paris, Gallimard, 2002, p. 21).

⁴ « Cette forme particulière de 31 syllabes [le *tanka* ou *waka*] réparties en 5 vers de 5, 7, 5, 7 et 7 syllabes chacun est la plus répandue et la plus durable des trois formes qui se sont développées dans la période du *Manyōshū*. » (María Kodama, « Les influences orientales dans la poésie de Borges : la nature du *haïku* et la littérature occidentale », in *Jorge Luis Borges. Entretien sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, Op. Cit., p. 145).

Précisons que, composé vers la fin du VIII^{ème} siècle, le *Man.yōshū*, le *Recueil des Dix mille feuilles*, est le « monument littéraire le plus important de l'époque », la première grande anthologie poétique, « en 20 volumes, comprenant quelques 4500 poèmes [...] » (Jean-Jacques Tschudin et Daniel Struve, *La littérature japonaise*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 9).

⁵ J. L. Borges, « Notas », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 150.

⁶ G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Op. Cit., p. 359.

⁷ Ainsi peut-on, par exemple, lire :

Borges multiplie, renvoient-elles très probablement à une dilection remontant à sa jeunesse ultraïste. De plus, l'on pourrait y voir un hommage que rendrait Borges au pays dont est originaire María Kodama, son assistante dévouée qu'il épousa, au soir de sa vie.

Issu du *tanka* tardif dont il reprend les trois premiers vers (de 5, 7 et 5 syllabes), le *haïku* est la « forme poétique la plus courte du monde »¹. Il est conçu pour être prononcé le « temps d'un souffle »², ce qui n'est pas pour déplaire à Borges qui affectionne les formes condensées. A ce sujet, ce dernier laisse entendre que les formes brèves du *haïku* et du *tanka* ne peuvent pâtir de monotonie ni lasser le lecteur : « [...] un haïku a trois vers. Il n'a pas le temps de vous lasser, n'est-ce pas ? Cinq, sept et cinq syllabes. Le *tanka* : cinq, sept, cinq, puis sept et sept. Ça non plus, ça ne vous laisse pas le temps de vous ennuyer. »³. Aux yeux des spécialistes, Matsuo Bashô⁴ s'impose comme la référence essentielle pour ce qui

*Otro árbol, con las manos
en los bolsillos, se ciñe
los collares del viento.*

* * *

*La tijera del viento
corta las cabelleras
de las espigas más esbeltas.*

* * *

*Su cuerpo tan ingenuo
se deslía entre las olas.
Y el mar rebosa de azules.*

* * *

*Un árbol oblicuo sacude
mareado sus melenas, — hojas
amarillas del otoño.*

* * *

*Mi corazón adelanta la hora :
Si no acudes me clavaré la espada
del recuerdo : harakiri.*

* * *

*Adios, japonesismos de Occidente,
escritos sin grafía vertical
y para ojos sin oblicuidad !*

(Guillermo de Torre, *Hélices*, cité par Gloria Videla, in *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Op. Cit., p. 144.)

¹ C. Atlan et Z. Bianu, « Petite histoire du haïku », in *Haïku. Anthologie du poème court japonais*, Op. Cit., p. 207.

² « Le temps d'un souffle (un haïku, selon la règle, ne doit pas être plus long qu'une respiration), le poème coïncide tout à coup avec notre exacte intimité, provoquant le plus subtil des séismes. [...] Si le haïku est un exercice spirituel, c'est au sens où il approfondit le "spiritus", c'est-à-dire le souffle, du monde en nous. » (in *Haïku. Anthologie du poème court japonais*, Op. Cit., pp. 7 et 13 ; en italique dans le texte).

³ Jorge Luis Borges. *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, Op. Cit., p. 70.

⁴ Comme le souligne Daniel Struve, « [...] c'est Matsuo Bashô (1644-1694) qui a fait du *haikai* un genre poétique majeur. » et « Le principal artisan du renouveau du *haïku* fut Masaoka Shiki (1867-1902) qui, en plus de son œuvre poétique, publia de nombreux essais et études sur les maîtres de cette forme. » (in *La littérature japonaise*, Op. Cit., pp. 53 et 79).

est de cette forme brève dont il a défini en ces termes les préceptes, ainsi que le confirme María Kodama :

C'est Bashô (1644-1694) qui a tracé définitivement la route du *haïku*. Il affirmait que le *haïku* doit utiliser le langage courant de tout un chacun tout en évitant, cela doit être bien compris, la vulgarité. Il usait abondamment d'images et de mots interdits au *tanka*, le moineau remplaçait le rossignol, l'escargot d'eau les fleurs. Le poète devrait « ne faire qu'un avec la foule mais son esprit devrait toujours être pur ». Il devrait user du « langage commun et, par son art, en faire une chose de beauté ». Il devrait éprouver de la compassion pour la fragilité des choses créées, et il devrait avoir un sentiment aigu du *sabi*, mot qui évoque la solitude, la tristesse désolée et la mélancolie de la nature. Surtout, il devrait exprimer la quintessence du particulier de manière à saisir, par le truchement du détail, le substrat de toute la création. Ses 17 syllabes devraient capter une vision de l'essence du monde.¹

De plus, l'avant-propos à l'anthologie conçue par Corinne Atlan et Zéno Bianu est des plus éclairant :

Pourquoi aimons-nous le haïku ?

Sans doute par l'acquiescement qu'il suscite en nous, entre émerveillement et mystère. [...]

Sans doute, aussi, parce qu'il nous déroute, parce qu'il nous sort de notre pli, déchirant une taie sur notre regard, rappelant que la création a lieu à chaque instant. « Salve contre l'habitude », disait justement Henri Pichette à propos de la poésie — « ravissement soudain dans l'imprévisible », répondraient les haïkistes qui traquent l'inconnu au cœur du familier.

Peut-être, enfin, parce qu'il sait pincer le cœur avec légèreté. Rien de pesant, rien de solennel, rien de convenu. Juste un tressaillement complice. Une savante simplicité. L'éclosion spontanée d'une fleur de sens.² [...]

Selon Bashô, un poème achevé doit révéler — dans le même temps — l'immuable, l'éternité qui nous déborde (fueki) et le fugitif, l'éphémère qui nous traverse (ryûko). Le haïku tremble et scintille alors comme un instant-poème, une étincelle jaillie de la confrontation permanente entre le présent et l'éternité, un minuscule aérolithe de modestie à l'échelle du cosmos.³

[...] Loin d'être asservi par un quelconque point de vue, il cherche un point de vision — un nouvel angle. [...] Combien de scènes observées, tant en peinture qu'en littérature, comme à travers une haie, ou magnifiées par quelque zoom ? L'attention se centre sur un ou deux détails à même de dire la totalité d'un ensemble — la partie devient le tout.⁴

D'où cette remarque judicieuse et des plus pertinente de María Kodama : « De toutes les formes artistiques, le *haïku* est peut-être la plus ambitieuse. En 17 syllabes, il saisit ou tente de saisir la réalité. »⁵. Émane, donc, une quintessence du *haïku* que Corinne Atlan et Zéno Bianu ne manquent pas de mettre en évidence : « [...] ce qui, à nos yeux, forme sa quintessence, c'est ce vœu, ce souci de dire la réalité à partir d'une expérience directe — cette *immédiateté* minimale. Justesse de perception et justesse d'écriture participent ici

¹ M. Kodama, « Les influences orientales dans la poésie de Borges : la nature du *haïku* et la littérature occidentale », in *Jorge Luis Borges. Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges, Op. Cit.*, p. 147 (en italique dans le texte).

² C. Atlan et Z. Bianu, « Petite histoire du *haïku* », in *Haïku. Anthologie du poème court japonais, Op. Cit.*, p. 7 (en italique dans le texte).

³ *Ibid.*, p. 9 (en italique dans le texte).

⁴ *Ibid.*, p. 9 (en italique dans le texte).

⁵ M. Kodama, « Les influences orientales dans la poésie de Borges : la nature du *haïku* et la littérature occidentale », in *Jorge Luis Borges. Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges, Op. Cit.*, p. 150.

d'un même acte. Expérience originelle (recevoir) et poème final (exprimer) sont ontologiquement inséparables. »¹.

Le premier verset du poème « Tankas » met l'accent sur la hauteur d'un jardin, perché si haut, qu'il donne l'impression de rejoindre dans un mouvement ascensionnel la lune et de se transmuier en un jardin céleste :

	1		1	
v. 1	{	Alto en la cumbre	[5 syll.]	Haut sur la cime
= <i>haïku</i>		todo el jardín es luna,	[7 syll.]	Tout le jardin est lune,
= <i>tanka</i>		luna de oro.	[5 syll.]	Est lune d'or.
v. 5		Más precioso es el roce	[7 syll.]	Plus précieuse en l'ombre
		de tu boca en la sombra. ²	[7 syll.]	Ta bouche qui me frôle.

Il en résulte comme une osmose entre le ciel — par le truchement de cette métaphore de la « luna » —, et la terre, incarnée ici par l'image du « jardín ». Le troisième vers, « luna de oro », fait ressortir, par le biais du complément du nom « de oro », l'aspect raffiné, précieux et romantique de ce lieu. Ce complément « de oro » peut également éveiller en nous le sentiment de scintillement de la lune et, donc, suggérer le caractère lumineux du jardin. Ce jardin ne serait-il pas, métaphoriquement, le jardin intime du for intérieur de la voix poétique, le siège d'un amour idéalisé ? Cette idéalisation de l'amour s'inscrit sous le signe de l'union parfaite, fusionnelle, ainsi que le suggère la métaphore de la lune (« todo el jardín es luna ») qui, non seulement, peut renvoyer à l'union entre le Ciel et la Terre par une fusion entre le jardin, élément terrestre, et la lune, élément céleste, mais aussi à l'union entre deux amants. Le scintillement de la lune ne serait autre que, sous un aspect romantique et idéalisé, le feu de l'amour ou de la passion qui habite, éclaire, le jardin intime de la voix poétique.

Mise en relief au début du vers suivant, survient une gradation comparative croissante, « Más precioso », qui imprime une plus grande importance encore à la sensualité d'un baiser qui semble se produire à l'ombre du jardin (« en la sombra ») entre deux amants, comme le sous-entend l'expression « el roce de **tu** boca ». Remarquons la survenue de l'adjectif personnel « tu », par lequel la voix poétique entre en contact avec l'être aimé, incarné par la synecdoque « boca ». La mise en contact, sensuelle, charnelle,

¹ C. Atlan et Z. Bianu, « Petite histoire du haïku », in *Haïku. Anthologie du poème court japonais, Op. Cit.*, p. 10 (en italique dans le texte).

² J. L. Borges, « Tankas », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 105. (C'est nous qui surlignons.)

du baiser se trouve ainsi corroborée par la mise en contact, dans l'acte même d'énonciation, entre la voix poétique et son interlocuteur, l'être aimé, auquel elle s'adresse. D'un point de vue linguistique, l'irruption de cet adjectif « tu » dans le discours de la voix poétique joue en quelque sorte le rôle de la fonction « phatique » du langage, c'est-à-dire au sens où l'entend le linguiste Roman Jakobson d'« **établir**, prolonger ou interrompre la communication »¹, d'« attirer l'attention de l'interlocuteur »². Cet adjectif établit, au niveau de l'énonciation du discours, un contact direct entre la voix poétique et une deuxième personne du singulier qui correspond à la deuxième moitié, si l'on peut dire, de la voix poétique³.

Par une nouvelle évocation du jardin, le deuxième verset s'inscrit dans la continuité du premier, d'autant que l'indication de « la penumbra » produit un écho à « la sombra » du vers 5 :

2	2
La voz del ave que la penumbra esconde ha enmudecido. Andas por tu jardín. v. 10 Algo, lo sé, te falta. ⁴	La voix de l'oiseau Que la pénombre cache Est devenue muette. Dans ton jardin tu marches. Quelque chose te manque, je le sais.

Il focalise, d'abord, l'attention sur le silence d'un oiseau caché par la pénombre. Dans ce cadre amoureux et connaissant l'intérêt que Borges portait à l'« Ode à un rossignol » de John Keats⁵, l'un des poètes romantiques anglais les plus importants de sa génération, cet oiseau pourrait tout à fait être, ici, un rossignol. Ainsi Borges débute-t-il son essai sur le rossignol de Keats dans lequel on retrouve l'évocation d'un jardin :

Quienes han frecuentado la poesía lírica de Inglaterra no olvidarán la *Oda a un ruiseñor* que John Keats, tísico, pobre y acaso infortunado en amor, compuso en un jardín de Hampstead, a la edad de veintitrés años, en una de las noches del mes de abril de 1819. Keats, en el jardín suburbano, oyó al eterno ruiseñor de Ovidio y de Shakespeare y sintió su propia mortalidad y la contrastó con la tenue voz imperecedera del invisible pájaro. [...] ⁶

¹ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, les Éditions de Minuit, 2007, p. 217. (C'est nous qui surlignons.)

² *Ibid.*, p. 217.

³ Selon Corinne Atlan et Zéno Bianu, le haïku offre « Une esthétique qui est toujours une éthique — une éthique de l'amour ultime. » (C. Atlan et Z. Bianu, *Haïku. Anthologie du poème court japonais*, Op. Cit., p. 16).

⁴ J. L. Borges, « Tankas », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 105.

⁵ J. Keats, « Ode to a nightingale » / « Ode à un rossignol », in *Ode à un rossignol et autres poèmes*, traduit de l'anglais par Fouad El-Etr, frontispice à l'aquarelle de Gérard Barthélémy, Paris, La Délirante, éd. bilingue, 2009, pp. 34-41.

⁶ J. L. Borges, « El ruiseñor de Keats », in *Otras inquisiciones*, Op. Cit., p. 176.

Depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, le rossignol a été source d'inspiration pour d'innombrables écrivains et artistes. Dans la mythologie gréco-latine, les personnages d'Aédon¹ et de Procné² se transforment en rossignol ; cet oiseau symbolisa, alors, « une mère qui pleurait son enfant »³. Il symbolise également le chant et l'inspiration poétique. Selon l'*Encyclopédie des symboles* :

L'oiseau était aussi très estimé en Orient pour son chant qui passait, comme en Europe, pour un présage de bonheur. Il était même considéré comme le meilleur chanteur au monde en Chine tandis qu'au Japon, il était particulièrement révérend par la secte tendai (l'une des variétés du bouddhisme japonais), qui pensait que son chant reprenait sans cesse le Hoke-kyo, c'est-à-dire des sutras du lotus de la bonne loi.⁴

Dans le second verset du poème « Tankas », l'expression verbale « ha enmudecido » dont l'extension recouvre l'intégralité du vers 8 indique que cet oiseau s'est tu. L'extinction de sa voix peut signifier la fin du bonheur, l'extinction du feu de l'amour, la désillusion d'un amour qui a été idéalisé. Remarquons l'emploi du *pretérito perfecto compuesto* comme forme temporelle du verbe « enmudecer », plutôt que du *pretérito perfecto simple*. D'un point de vue linguistique, outre sa valeur d'accompli du présent, cette forme du passé composé a une valeur résultative selon Maurice Molho ou, comme le soutient José Álvaro Porto Dapena, « une valeur aspectuelle pré-résultative »⁵, laquelle met en relief « l'action ou le processus qui précède un résultat »⁶. La forme « ha enmudecido » présente, à notre avis, cette valeur aspectuelle pré-résultative puisqu'elle met l'accent sur l'action de se taire qui a entraîné pour l'oiseau le résultat de son silence.

Christian Boix observe avec acuité que « Dans la majorité des cas, c'est le caractère allocutif du discours, la force d'engagement dialogique qui favorise l'apparition de la forme composée. » et explique que, contrairement au passé simple, « l'énonciateur s'implique ; le destinataire est directement concerné »⁷. Tel est le cas dans le discours

¹ Cf. Homère, *L'Odyssée*, Chant XIX, vers 518 et suiv.

² Cf. Le mythe de Philomèle et de Procné, rapporté notamment par Ovide dans les *Métamorphoses*.

³ M. Cazenave, *Encyclopédie des symboles*, Op. Cit., p. 587.

⁴ *Ibid.*, pp. 587-588.

⁵ J. Á. Porto Dapena, *Tiempos y formas no personales del verbo*, Madrid, Arco/Libros, pp. 67-68, 1989, cité par Christian Boix dans son article intitulé « De quelques distorsions dans l'usage du passé simple et du passé composé en français et en espagnol » (p. 2).

⁶ *Ibid.*, p. 2.

⁷ C. Boix, « De quelques distorsions dans l'usage du passé simple et du passé composé en français et en espagnol » [Format Word], p. 7.

Nous reprenons son commentaire suivi d'un schéma des plus éclairant :

En fait, une échelle graduelle oppose le passé simple et le passé composé sur un axe allocutif :

poétique de la voix borgésienne du second verset où l'on peut constater semblable caractère allocutif et dialogique. Après avoir employé la forme du passé composé (« ha enmudecido »), la voix poétique poursuit son discours par une plus grande implication sous la forme d'une adresse, sur le mode du tutoiement, à son allocutaire qui se retrouve directement concerné (« Andas », adjectif « tu », pronom « te »). Cette voix omnisciente (« lo sé ») et anonyme évoque la thématique d'un manque profond, désigné par le pronom indéfini « algo » :

2	2
<p>La voz del ave que la penumbra esconde ha enmudecido. Andas por tu jardín. v. 10 Algo, lo sé, te falta.¹</p>	<p>La voix de l'oiseau Que la pénombre cache Est devenue muette. Dans ton jardin tu marches. Quelque chose te manque, je le sais.</p>

L'absence du chant de l'oiseau, peut-être du rossignol, induit à penser que ce manque ressenti est probablement un manque amoureux, l'absence d'un amour mutuel de l'être aimé, ou peut-être d'un manque autre. Ce mode du tutoiement de deuxième personne du singulier que la voix poétique emploie dans le verbe conjugué « Andas », ainsi qu'avec l'adjectif « tu » et le pronom « te », lui permet de s'adresser directement à l'un des deux amoureux (« algo [...] **te** falta »). Le destinataire de cette interpellation directe pourrait tout à fait être la voix poétique elle-même, homodiégétique dans ce cas. On peut aller jusqu'à supposer que cette voix poétique, de par son omniscience, soit implicitement la propre voix de Borges, et ce dès le premier verset : « [...] el roce / de **tu** boca en la sombra ». De ce point de vue, la « sombra » peut renvoyer à l'ombre de la cécité. De là l'importance qu'acquiert le sens du toucher (« el roce »). L'emploi de la deuxième personne du singulier correspondrait, alors, à ce que Vicente Cervera appelle le « tú reflexivo » qui permet un mode de tutoiement à soi-même et, par conséquent, une introspection par une sorte de dédoublement de l'énonciateur en la personne du destinataire. Comme le souligne Laurent Jenny, ce « tú » est une « figuration de soi » par

Passé simple <----->	Passé composé
[- allocutif]	[+ allocutif]
l'énonciateur s'efface ; le destinataire n'est pas directement concerné	l'énonciateur s'implique ; le destinataire est directement concerné

¹ J. L. Borges, « Tankas », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 105. (C'est nous qui surlignons.)

laquelle le sujet d'énonciation « se saisit lui-même de façon réflexive, un peu comme s'il était double. »¹.

Cette deuxième strophe qui met en évidence un manque profond, possiblement amoureux, entre tout particulièrement en résonance avec d'autres passages-clés de l'anthologie. Dans le poème monostrophique « Le regret d'Héraclite », la voix du « yo » fait la confidence douloureuse de l'échec amoureux. Sous le « yo » du pseudonyme de Gaspar Camerarius se cache, peut-être, le « yo » intime de Borges :

Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca
Aquel en cuyo amor desfallecía Matilde Urbach.

Gaspar Camerarius,
en *Deliciae Poetarum Borussiae*, VII, 16²

Ou encore il n'est que de repenser à l'échec amoureux évoqué aux vers 11 et 12 du poème « El centinela » que nous avons commenté antérieurement : « Una u otra mujer lo ha rechazado y debo compartir su / congoja. ». La voix poétique, implicitement celle de Borges, emploie la distanciation de la troisième personne du singulier comme figuration de son double. En revanche la fin du poème laisse place à un mode moins distant d'adresse à lui-même : survient la première personne du pluriel dans les vers 22 et 23³, et puis fait irruption la deuxième personne du singulier, c'est-à-dire ici le « tú reflexivo » dans le vers 24⁴. Et enfin, dans les deux ultimes vers, la voix poétique du pronom de première personne « yo » fusionne avec son double, incarné par le pronom complément de première personne « me » : [...] en la sombra ulterior del otro reino estaré **yo**, / **esperándome**. ».

La thématique amoureuse des deux premiers versets laisse place dans les versets 3 et 4 à des images empreintes de violence, ayant trait à la thématique de la guerre et du combat :

¹ Laurent Jenny, « La figuration de soi », Département de Français moderne, Université de Genève, Éditions Ambroise Barras, 2003, p. 3.

² J. L. Borges, « Le regret d'Héraclite », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 46.

³ J. L. Borges, « El centinela », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 112 (C'est nous qui surlignons les désinences verbales.) :

v. 22 Ninguno de los dos engaña al otro, pero los dos ment**imos**.

v. 23 Nos conoc**emos** demasiado, inseparable hermano.

⁴ *Ibid.*, p. 112 (C'est nous qui surlignons la désinence verbale) :

v. 24 **Bebes** el agua de mi copa y devoras mi pan.

3

La ajena copa,
la espada que fue espada
en otra mano,
la luna de la calle,
v. 15 ¿ dime, acaso no bastan ?

3

Cette autre coupe,
Le sabre qui fut sabre
En d'autres mains,
La lune de la rue,
Dis, ce n'est pas assez ?

4

Bajo la luna
el tigre de oro y sombra
mira sus garras.
No sabe que en el alba
v. 20 han destrozado un hombre¹.

4

Dessous la lune,
Le tigre d'or et d'ombre
Regarde ses griffes.
Il ne sait pas qu'à l'aube
Elles ont brisé un homme.

L'expression « la espada que fue espada / en otra mano » suggère l'Eternel Retour de la lutte, mais dont est exclue la voix poétique, comme le suggèrent les sémantismes des adjectifs « ajena » et « otra ». La lune apparaît, à présent, comme l'élément qui éclaire les combats de rue :

la luna de la calle,
v. 15 ¿ dime, acaso no bastan ?

Il y a lieu de s'interroger sur l'apostrophe qu'effectue la voix poétique au vers 15 qui clôt le troisième verset : « ¿ dime, acaso no bastan ? ». Cette interpellation directe de l'interlocuteur, sur le mode du tutoiement à la deuxième personne du singulier, revêt un caractère mystérieux : il peut s'agir de la poursuite de l'introspection, de l'adresse de la voix poétique à elle-même, et pourquoi pas de Borges à lui-même, comme nous en avons auparavant émis l'hypothèse ? Cette question rhétorique fait rejaillir, tout en la niant, la thématique du manque (négation « no », verbe « bastar ») mais, à présent, le manque de ne pas avoir été un guerrier. Le spectacle belliqueux des rues semble ne pas suffire à la voix poétique qui aurait préféré le rôle d'acteur à celui de spectateur, être dans l'action plutôt que dans la contemplation. Ne pas avoir pu être un valeureux guerrier à l'instar de ses ancêtres, c'est là une des majeures frustrations personnelles de Borges qu'il dévoile, plus explicitement et plus intimement encore, dans l'ultime strophe par le recours à l'adjectif « mi » (« No haber caído, / como otros de **mi** sangre, / en la batalla. »). Les trois premiers versets mettent en lumière l'alternative amour/guerre où la thématique du manque est, quelle que soit sa nature, omniprésente.

¹ J. L. Borges, « Tankas », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 106.

Dans le quatrième verset, en même temps qu'un indicateur temporel de la nuit, la lune devient le témoin privilégié d'un combat féroce qui s'est produit, ayant causé le déchiquetage d'un homme vaincu par les griffes d'un tigre. Le complément du nom « de oro », attribué à la lune dans le premier verset, ainsi que le substantif « sombra » du jardin, reviennent dans ce quatrième verset pour caractériser, par le truchement de l'antithèse « de oro y sombra », la robe dorée aux rayures noires du tigre royal du Bengale, majestueux félin qui fascinait tant Borges dès sa tendre enfance. Les tigres et les léopards sont, pour Borges, « symboles de beauté et force »¹. Comme le précise Jean Pierre Bernés : « Dès l'âge de 5 ans, en 1904, il dessine des tigres et la première ligne d'écriture que l'on conserve de lui et qui traduit son engouement pour le monde des félins donne la priorité au tigre : "Tiger Lion Papa Leopard". Plus tard, J. L. Borges associera le tigre à la procréation et à l'amour charnel. Il gardait en mémoire le souvenir d'une phrase de sa sœur enfant qui lui répétait : "Les tigres sont faits pour l'amour." »². A la lumière de ce symbolisme véhiculé par le tigre, est sous-jacente dans ce quatrième verset l'alternative amour/guerre qui est présente dans les trois premiers versets.

Puisque la contemplation de ses griffes n'éveille en elle nul souvenir, cette bête féroce est apparemment dépourvue de la faculté mnésique, ce qui met en relief l'idée de souvenirs impossibles chez les animaux³. Cette impossibilité du souvenir peut s'expliquer, notamment, à la lumière de la thèse de Sénèque ou de Schopenhauer selon laquelle les animaux vivent, dans un présent atemporel, dans un éternel présent : c'est, à vrai dire, l'Eternel Retour de l'instant présent. Ainsi Borges se réfère-t-il, dans l'un de ses essais, à cette pensée de Schopenhauer des plus éclairante : « Schopenhauer, el apasionado y lúcido Schopenhauer, aporta una razón : **la pura actualidad corporal** en que viven los animales, su desconocimiento de la muerte y de **los recuerdos** »⁴.

¹ Jorge Luis Borges, DVD 1, 2^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*

² J. P. Bernés, *J. L. Borges : La vie commence...*, *Op. Cit.*, p. 162.

³ Cette impossibilité du souvenir du tigre n'est pas sans rappeler la pensée schopenhauerienne selon laquelle existe une différence fondamentale qui distingue l'homme de l'animal :

La seule différence capitale entre l'homme et l'animal, différence que l'on a attribuée, de tout temps, à cette faculté de connaissance très particulière dont l'homme a l'exclusivité, et que l'on nomme *raison*, repose sur le fait que celui-ci possède une classe de représentations à laquelle aucun animal n'a part : ce sont les *concepts*, c'est-à-dire les représentations *abstraites*, par opposition aux représentations intuitives dont elles sont toutefois tirées. (A. Schopenhauer, *De la quadruple racine du principe de raison suffisante*, *Op. Cit.*, p. 137 ; en italique dans le texte).

⁴ J. L. Borges, « Historia de la eternidad », in *Historia de la eternidad*, *Op. Cit.*, p. 21. (C'est nous qui surlignons.)

Les deux derniers versets condensent et révèlent de manière saisissante, et dans une intensité *crescendo*, le sentiment mêlé de regret, de « honte »¹ et de frustration de la voix poétique, implicitement de Borges lui-même :

5
Triste la lluvia
que sobre el mármol cae,
triste ser tierra.
Triste no ser los días
v. 25 del hombre, el sueño, el alba.

6
No haber caído,
como otros de mi sangre,
en la batalla.
Ser en la vana noche
v. 30 el que cuenta las sílabas.²

5
Triste est la pluie
Qui sur le marbre tombe,
Triste, être terre,
Triste, n'être point les jours
De l'homme, le sommeil, l'aube.

6
Ne pas être tombé,
Comme d'autres de mon sang,
Dans la bataille.
Être dans la vaine nuit
Celui qui compte les syllabes.

L'ellipse de l'adjectif « Triste » dans cette dernière strophe corrobore cet « Art de l'ellipse et du bref »³ qu'est le *haïku*. Cet adjectif cadence, de façon anaphorique, les phrases de l'avant-dernière strophe, et puis devenant invisible dans la dernière strophe, il y trouve toutefois une résonance⁴, grâce à la réitération des verbes à l'infinitif au commencement des phrases (vers 26 et 29), ce qui vient accroître l'aspect saisissant de cette intime et ultime révélation. Condamnant indéniablement la violence gratuite, Borges a toujours éprouvé de l'admiration pour le courage physique, et tout particulièrement pour les exploits de ses glorieux ancêtres. Au fil de sa vie, il a eu constamment tendance à

¹ Dans son *Essai d'autobiographie* Borges confie à ce sujet : « J'ai [...] des deux côtés de ma famille des ancêtres guerriers ; cela peut expliquer mes rêves de destinée épique que les dieux m'ont refusée, sagement sans doute. [...] J'ai toujours été très myope, je portais des lunettes, et j'étais plutôt frêle. Comme la plupart des gens de ma famille avait été soldats — le frère de mon père avait même été officier de marine —, sachant que je ne le serais jamais, j'ai de très bonne heure eu **honte** d'être quelqu'un n'aimant que les livres au lieu d'être un homme d'action. » (in *Essai d'autobiographie*, *Op. Cit.*, p. 275 ; c'est nous qui surlignons.).

² J. L. Borges, « Tankas », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, pp. 106-107.

³ C. Atlan et Z. Bianu, « Petite histoire du haïku », in *Haïku. Anthologie du poème court japonais*, *Op. Cit.*, p. 11.

⁴ A ce propos, le *haïku* constitue aussi l'art vertigineux de faire résonner le silence, comme le soulignent Corinne Atlan et Zéno Bianu :

[...] s'il apparaît comme **l'expression vraie d'un vrai vertige**, c'est sans doute parce qu'il s'attache à ciseler sans fin cette pure aporie : mettre en mots le silence.

[...] Son humilité — sa compassion — fait toute sa force. Ses quelques syllabes ouvrent un espace de naissance infinie que la lecture échoue à épuiser. Un espace de pure intensité mentale. Il faut dire que le lecteur est convoqué au plus vif, au plus vrai de sa palette sensible, pour « compléter » le poème. Le faire **résonner**. Comme si la métaphore cédait ici le pas à **la résonance** — onde d'un galet de sens ricochant sur les eaux du silence.

(C. Atlan et Z. Bianu, *Haïku. Anthologie du poème court japonais*, *Op. Cit.*, p. 11 ; c'est nous qui surlignons.)

déprécier son œuvre littéraire et à s'auto-déprécier. Emir Rodríguez Monegal y voit là l'origine du mythe personnel de Borges : « Le mythe personnel de Borges commence ici : c'est à la fois un mythe de désespoir à l'idée de n'avoir pas été un valeureux guerrier, et un mythe de compensation »¹. Extrêmement auto-dépréciatifs et révélateurs d'un mal-être profond, les deux derniers vers du poème « Tankas » réduisent l'acte de création du poète, submergé métaphoriquement dans la « nuit » de la cécité, à une simple et vaine (« vana ») activité de comptage : « Ser en la vana noche / el que cuenta las sílabas. ». Plus sombre encore est l'autoportrait du sonnet « Soy » où la voix poétique nie son identité personnelle, sa matière corporelle, et puis finit par s'identifier au non-être, au « néant » : « Soy el que es nadie, el que no fue una espada / en la guerra. Soy eco, olvido, nada. »².

Cet auto-dénigrement de Borges — qui cache probablement un complexe d'infériorité par rapport à ses ancêtres militaires — n'a, en réalité, pas de raison d'être. En effet, comme le soutient Schopenhauer, la gloire peut échoir à quelques êtres d'exception qui se sont distingués tout aussi bien de par leurs « actes » que de par leurs « œuvres » :

Chacun peut prétendre à l'honneur ; à la gloire, les exceptions seules, car elle ne s'acquiert que par des productions exceptionnelles. Ces productions peuvent être des *actes* ou des *œuvres* : de là deux routes pour aller à la gloire. Une grande âme par-dessus tout nous ouvre la voie des actes ; un grand esprit nous rend capable de suivre celle des œuvres. Chacun des deux a ses avantages et ses inconvénients propres.³

Ainsi Borges s'en est-il allé à la gloire, en empruntant l'autre « route » que celle de ses ancêtres militaires glorieux ; ce « grand esprit » nous a légué une production littéraire des plus exceptionnelles. Dans la suite de sa démonstration, Schopenhauer met en lumière une différence fondamentale entre les actions et les œuvres :

La différence capitale, c'est que les actions passent, les œuvres demeurent. L'action la plus noble n'a toujours qu'une influence temporaire ; l'œuvre de **génie** par contre subsiste et agit, bienfaisante et élevant l'âme, à travers tous les âges. Des actions, il ne reste que le souvenir qui devient toujours de plus en plus faible, défiguré et indifférent ; il est même destiné à s'effacer graduellement en entier, si l'**histoire** ne le recueille pour le transmettre, pétrifié, à la postérité. **Les œuvres, en revanche, sont immortelles par elles-mêmes, et les ouvrages écrits surtout peuvent vivre à travers tous les temps.** Le nom et le souvenir d'Alexandre le Grand sont seuls vivants aujourd'hui ; mais Platon et Aristote, Homère et Horace sont eux-mêmes présents ; ils vivent et agissent directement.⁴

¹ E. Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*, *Op. Cit.*, p. 25.

² J. L. Borges, « Soy », recueil « La rosa profunda » (1975), in *Obra poética, 3 (1975-1985)*, *Op. Cit.*, p. 26. Traduction en français :

Je ne suis personne, ni ne fus une épée
En guerre. Écho je suis, oublie je suis, néant.

³ A. Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, *Op. Cit.*, p. 74 (en italique dans le texte.)

⁴ *Ibid.*, p. 74. (C'est nous qui surlignons.)

Schopenhauer en vient même à percevoir, et à soutenir, une supériorité des œuvres sur les actions ; ces dernières sont éphémères, tendent à s'estomper dans la mémoire collective, tandis que les œuvres s'y ancrent durablement et comportent, en outre, une dimension universelle :

[...] les œuvres sont, par leur essence, d'une espèce supérieure. Un acte n'est toujours qu'une action basée sur un *motif*, par conséquent, quelque chose d'isolé, de transitoire, et appartenant à cet élément général et primitif du monde, à la *volonté*. Une grande et belle œuvre est une chose durable, car son importance est **universelle**, et elle procède de l'intelligence, de cette intelligence **innocente**, pure, qui s'élève comme un parfum au-dessus de ce bas monde de la volonté.¹

Force est de constater dans ce passage l'écho que produit l'expression « intelligence innocente » avec la préférence de Borges pour l'innocence à la vigilance, commentée antérieurement². Si l'on en croit ce raisonnement de Schopenhauer, la production des œuvres de Borges pourrait être considérée comme supérieure aux faits d'armes de ses ancêtres. Rejoignant la pensée schopenhauerienne, Borges a finalement ressenti que la vie littéraire d'un homme de lettres peut comporter une richesse bien plus grande que la vie militaire d'un homme exclusivement dans l'action :

J. L. B. : [...] j'aurais aimé, ou peut-être je pense que j'aurais aimé, une destinée épique. Et comme une bonne partie de ma famille [...] [a] été des militaires, j'ai un peu senti que cela a été la vraie vie, c'est-à-dire la vie du soldat, la vie du combat. Et tout cela m'était nié, disons, par ma vue ou plutôt, à présent, par ma cécité. Mais, à présent, je crois que je me suis trompé. Je crois que la vie d'un homme qui médite sur les choses, d'un homme qui repense les faits, est peut-être plus riche que la vie d'un homme qui ne mène qu'une vie active, c'est-à-dire que le fait que mes ancêtres aient été des soldats, que mon grand-père soit mort dans une de nos petites batailles sud-américaines était, tout cela peut-être, moins important que le fait d'y avoir beaucoup pensé, c'est-à-dire que peut-être ma vie sédentaire, très sédentaire, est peut-être une vie tout aussi riche que la vie de ce monsieur-là. Et en même temps beaucoup de mes poèmes, de mes contes, se sont nourris de ce type de vie qui m'a été nié par la destinée, c'est-à-dire qu'à présent je ne regrette pas de n'avoir pas été un soldat. D'ailleurs, je trouve bien des gens qui ont mené une vie très active, des gens qui ont connu le danger et la mort, j'ai même eu des amis qui ont été des assassins, ils n'étaient pas particulièrement intelligents ni particulièrement intéressants. Il leur était arrivé des choses intéressantes seulement. Mais, eux-mêmes, ils étaient un peu comme tout le monde. Mais, sans doute, cette nostalgie de la vie épique était importante pour moi. Je ne sais pas si mes livres valent grand-chose. Peut-être ils n'ont aucune valeur. Mais, en tout cas, si vous connaissez ma littérature, je crois que vous pouvez y trouver facilement cette nostalgie de l'épique qui se trouve un peu partout, et dans des poèmes et dans des contes aussi.³

La rapidité et la tendance à l'évanescence du souvenir qui caractérisent les actions contrastent avec la lenteur et avec la pérennité des œuvres :

Parmi les avantages de la gloire des actions, il y a aussi celui de se produire ordinairement d'un coup avec un grand éclat, si grand parfois que l'Europe entière en retentit, tandis que la gloire des œuvres n'arrive que lentement et insensiblement, faible, d'abord, puis de plus en plus forte, et

¹ *Ibid.*, p. 74. (Note de l'auteur, en italique dans le texte ; c'est nous qui surlignons.)

² Voir le chapitre b) La préférence de "l'innocence" à la vigilance (p. 405).

³ *Jorge Luis Borges*, DVD 1, 1^{ère} partie, entretien en français avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*

n'atteint souvent toute sa puissance qu'après un siècle ; mais alors elle reste parfois pendant des milliers d'années, parce que les œuvres restent aussi. L'autre gloire, la première explosion passée, s'affaiblit graduellement, est de moins en moins connue et finit par ne plus exister que dans l'histoire à l'état de fantôme.¹

En outre, à la contingence et à la transmission par l'histoire des actions s'opposent la non contingence et la pérennité de l'état en soi et par lui-même des œuvres :

Un autre désavantage des actions, c'est qu'elles dépendent de l'occasion qui, avant tout, doit leur donner la possibilité de se produire : d'où il résulte que leur gloire ne se règle pas uniquement sur leur valeur intrinsèque, mais encore sur les circonstances qui leur prêtent l'importance et l'éclat. Elle dépend, en outre, lorsque, comme à la guerre, les actions sont purement personnelles, du témoignage d'un petit nombre de témoins oculaires ; or il peut se faire qu'il n'y ait pas eu de témoins, ou que ceux-ci parfois soient injustes ou prévenus. [...]

Pour les œuvres, c'est l'inverse ; leur production ne dépend pas de l'occasion, mais uniquement de leur auteur, et elles restent ce qu'elles sont en elles-mêmes et par elles-mêmes, aussi longtemps qu'elles durent. Ici, en revanche, la difficulté consiste dans la faculté de les juger, et la faculté est d'autant plus grande que les œuvres sont d'une qualité plus élevée : souvent, il y a manque de juges compétents ; souvent aussi, ce sont les juges impartiaux et honnêtes qui font défaut. De plus, ce n'est pas une unique instance qui décide de leur gloire ; il y a toujours lieu à appel. En effet, si, comme nous l'avons dit, la mémoire des actions arrive seule à la postérité et telle que les contemporains l'ont transmise, les œuvres au contraire y arrivent elles-mêmes et telles qu'elles sont, sauf les fragments disparus : ici donc, plus de possibilité de dénaturer les données [...]²

Pour Schopenhauer, « [...] le suprême bonheur [...] n'est pas de voir son nom aller à la postérité, mais de produire des pensées qui méritent d'être recueillies et méditées dans tous les siècles »³. C'est précisément le rêve qui anime Borges et qui explique sa quête de l'impersonnel et de l'universel, comme nous l'avons découvert dès le prologue de l'anthologie que nous étudions ainsi qu'au fil de notre réflexion. Les derniers vers du poème « A un poeta sajón », où la voix poétique à la première personne⁴ vient se confondre à la propre voix de Borges, poète, sont hautement révélateurs de ce souhait si

¹ A. Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, *Op. Cit.*, p. 74 (Note de l'auteur).

² *Ibid.*, pp. 74-75.

³ *Ibid.*, p. 82.

⁴ Ce poème « A un poeta sajón » rend hommage au poète saxon qui composa, au début du X^e siècle, l'*Ode de Brunanburh*, laquelle chante la victoire de Aethelstan, Roi saxon, sur Anlaf, Roi de Dublin. Pour de plus amples précisions sur cette bataille, l'on peut se reporter au cours donné par Borges à ses étudiants (Cours n°4 : Le « Fragment de Finnsburh ». L'« Ode de Brunanburh ». La traduction de Tennyson. Les Vikings. Anecdotes d'un voyage de Borges à York., 21 octobre 1966, in *Cours de littérature anglaise*, *Op. Cit.*, pp. 68-73).

Dans ce poème borgésien, il n'est pas inintéressant d'observer un glissement au niveau de l'énonciation : la voix poétique s'adresse, du premier au vers 27, sur le mode du tutoiement à la deuxième personne du singulier au poète saxon anonyme (« tú que cantaste la victoria de Brunanburh », v. 10) et, dans les derniers vers mis en relief par un espace typographique, le pronom « tú » laisse la place à l'intimité d'un « yo » qui vient se confondre à la propre voix du poète (vv. 28-33). L'énonciation des deux vers 26 et 27 joue comme le rôle d'une transition, en instaurant un « tú reflexivo » qui amorce une identification entre la voix poétique et le poète saxon :

v. 26 Hoy no eres otra cosa que mi voz
v. 27 cuando revive tus palabras de hierro.

Tu n'es rien d'autre aujourd'hui que ma voix
Quand elle se prend à revivre tes paroles de fer.

cher de voir son identité personnelle reléguée à l'oubli et, plutôt, la pérennité de quelques-uns de ses vers dans la mémoire collective :

v. 28	Pido a mis dioses o a la suma del tiempo	Je demande à mes dieux ou à la somme du temps
v. 29	que mis días merezcan el olvido,	Que mes jours méritent l'oubli,
v. 30	que mi nombre sea Nadie como el de Ulises,	Que mon nom soit Personne comme celui d'Ulysse,
v. 31	pero que algún verso perdure	Mais que se perpétuent quelques-uns de mes vers
v. 32	en la noche propicia a la memoria	Dans la nuit propice à la mémoire
v. 33	o en las mañanas de los hombres. ¹	Ou dans les matins des hommes.

d) Une poésie-musique "avant toute chose" -

Le chant épique des faubourgs : le tango et la milonga

Au cours de l'une de ses conférences, Borges a fait remarquer que dans la musique la forme et la substance sont indissociables. Elles constituent une sorte de « tissu indéchirable »². Ainsi Borges met-il en évidence une similitude entre la musique et la poésie : on retrouve en poésie le même phénomène de fusion entre le sens et la forme³. La poésie s'apparente également à la musique de par ses sons, ses accents, ses rythmes, ses cadences : « Verlaine ha escrito : *de la musique avant toute chose* (ante todo la música), pero Sidney Lanier fue aún más lejos ; afirmó que la música instrumental y la música del verso son fundamentalmente idénticas [...] »⁴, souligne Borges. Selon lui, « Chaque poète développe **une musique** personnelle, pratiquement une langue personnelle »⁵. Il pense que « [...] l'essentiel du charme poétique réside justement dans **le chant** »⁶. Marcel Le Goff ne manque pas de rappeler, à ce propos, que l'« On sait d'ailleurs l'importance qu'il accorde à l'oralité poétique ; pour lui un beau vers doit toujours être prononcé, de façon à le faire exister, d'une certaine façon, physiquement. »⁷. La beauté musicale des vers donne, en quelque sorte, corps à la poésie. Borges soutient que « le sens est quelque chose qui vient s'ajouter au poème » et affirme qu'indéniablement c'est la beauté, et plus encore la qualité

¹ J. L. Borges, « A un poeta sajón », recueil « El otro, el mismo » (1964), in *Obra poética*, 2 (1960-1972), *Op. Cit.*, p. 137.

² J. L. Borges, conférence « Pensée et poésie », in *L'art de poésie*, *Op. Cit.*, p. 74.

³ *Ibid.*, p. 79.

⁴ J. L. Borges / Esther Zemborain, *Introducción a la literatura norteamericana*, *Op. Cit.*, p. 58 (en italique dans le texte).

⁵ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 158. (C'est nous qui surlignons.)

⁶ M. Berveiller, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, p. 337. (C'est nous qui surlignons.)

⁷ M. Le Goff, *Jorge Luis Borges. L'univers, la lettre et le secret*, *Op. Cit.*, p. 25.

musicale, d'un poème qui attirent en premier lieu notre attention : « Je sais de manière indiscutable que nous sentons la beauté d'un poème avant de penser à sa signification. [...] Il y a un plaisir qui tient aux mots et aussi à leur cadence, à leur musique. »¹. Replongeant soixante ans en arrière, il confie comment il eut une révélation fondamentale sur la poésie : la révélation de la primauté de la beauté musicale et de l'émotion sur le sens. En entendant la voix de son père lire un poème de John Keats², l'enfant qu'il était ne comprit pas le sens mais perçut immédiatement la musicalité et ressentit une grande émotion. Il prit, alors, conscience que la poésie était non seulement « un moyen de dire des choses »³ comme il le savait, mais aussi et avant tout « une musique et une passion »⁴.

Dans son essai sur la cécité, Borges met particulièrement en lumière cette idée, déjà perçue sous l'Antiquité par les Grecs, selon laquelle la poésie est avant tout musique, une perception auditive rythmée. Ainsi s'appuie-t-il sur l'interprétation originale de Oscar Wilde, quant au cas d'Homère, afin de nous faire entendre que l'aspect auditif est, à son avis, la caractéristique essentielle de la poésie :

Wilde se dijo : « Los griegos sostuvieron que Homero era ciego para significar que la poesía no debe ser visual, que su deber es ser auditiva ». De ahí, el *De la música avant toute chose* de Verlaine, de ahí el simbolismo contemporáneo de Wilde.

Podemos pensar que Homero no existió pero que a los griegos les gustaba imaginarlo ciego para insistir en el hecho de que la poesía es ante todo música, que la poesía es ante todo la lira, y que lo visual puede existir o no existir en un poeta.⁵

Lors de ses multiples entretiens, Borges met pareillement l'accent sur ce rôle fondamental de la musicalité de la poésie ; il se plaît à reprendre la curieuse hypothèse de Wilde sur Homère :

[...] Oscar Wilde avait une théorie... – une de ses fantaisies à lui – à propos d'Homère. Selon lui, lorsque les Grecs imaginèrent Homère aveugle – c'était le plus grand poète –, ils le firent avec une idée d'exemplarité. Ils voulaient dire que le poète est avant tout « auditif », « musical » – et, de façon secondaire seulement, « visuel ». Un vers peut être très beau et cependant, ne pas avoir d'image « visuelle ». Mais il ne peut y avoir de vers sans musique, un vers ne peut être sans cadence.⁶

¹ J. L. Borges, conférence « Pensée et poésie », in *L'art de poésie*, *Op. Cit.*, pp. 80-81.

² Il s'agit plus précisément de son « Ode to a Nightingale » (J. L. Borges, conférence « Le credo d'un poète », in *L'art de poésie*, *Op. Cit.*, p. 93).

³ J. L. Borges, conférence « Le credo d'un poète », in *L'art de poésie*, *Op. Cit.*, p. 94.

⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵ J. L. Borges, conférence « La ceguera », in *Siete noches*, *Op. Cit.*, pp. 150-151.

⁶ J. L. Borges, *Entretien avec Alina Diaconú*, *Op. Cit.*, pp. 16-17.

Dans l'esprit de cette pensée antique, Borges se considère, avant tout, comme un poète « auditif », « musical », et accorde une importance fondamentale au rythme¹ : « Je ne crois pas être visuel. Ce qui est important dans les vers, c'est **la cadence**. Sinon la poésie serait traduisible. Mais elle ne l'est pas, on ne traduit pas la musique. »². Selon lui, les traductions ou les résumés de poèmes ôtent ou, du moins, dénaturent le charme musical originel : « Las traducciones o resúmenes de poemas cuya virtud fundamental es la música son vanas y pueden ser perjudiciales [...] »³.

Il conçoit l'art de combiner les mots comme quelque chose de musical en soi, ainsi que l'exprime la voix de son poème « Alguien sueña » : « [...] el arte de la palabra, aún más inexplicable que el de la música, porque incluye la música »⁴. Il pense, à ce propos, être doué d'une justesse auditive pour ce qui est de l'arrangement musical des mots entre eux : « [...] je crois avoir de l'oreille pour ce que Bernard Shaw appelait la *word music* (la musique des mots) et je n'ai aucune oreille, ou fort peu, pour la musique instrumentale ou chantée »⁵. Comme nous l'avons auparavant commenté, cet art de combiner les mots entre eux se fonde sur la pratique de la réécriture. Est des plus intéressante, à cet égard, la démonstration où Vladimir Jankélévitch met en lumière une convergence entre la musique et la poésie dans le fait que la « redite » n'est pas forcément « répétition stérile » mais, au contraire, peut revêtir « un sens plus profond »⁶ :

[...] C'est dans le discours et en prose que les répétitions sont proscrites : car le discours, soit qu'il développe un sens, soit qu'il expose ou démontre une thèse, va de l'avant par progrès dialectique et chemine tout droit sans se retourner ni revenir en arrière. Ici ce qui est dit n'est plus à dire, ce qui est dit est définitif : une seule fois suffit, et tout recommencement est oiseux [...]

En musique et en poésie, au contraire, la répétition peut être innovation aussi bien chez le créateur que chez l'auditeur ou le lecteur... On reprocherait à un mathématicien ou au code civil de dire deux fois la même chose là où il suffit d'avoir dit une fois : mais on ne reproche pas au Psalmiste de se répéter, — car il veut créer en nous l'obsession religieuse, et non point développer des idées ; son art de persuader est passionnel, non pas apodictique. [...] Dans un développement significatif, ce qui est dit n'est plus à redire ; **en musique et en poésie ce qui est dit reste à redire**, à dire et inlassablement et inépuisablement à redire ; se taire, en ce domaine, sous prétexte que « tout est dit » est un sophisme substantialiste et quantitatif : autant refuser d'écrire un poème sur l'amour parce que le sujet a déjà été traité. [...] Inépuisable comme l'amour, infatigable comme la nature, inusable et toujours jeune comme le printemps, — tel nous apparaît le charme qui inlassablement opère dans les rythmes de la

¹ A cet égard, Jean Pierre Bernés confirme que lorsque Borges chante des tangos avec ses amis, il s'attache tout particulièrement à en faire entendre le rythme. A l'écoute de « El Choclo » (tendre épi de maïs), tango composé en 1905 par Angel Gregorio Villoldo, chanté par Borges, Jean Pierre Bernés fut fasciné : « L'interprétation de Borges me fascina. Certes, sa voix était rauque et la mélodie souvent absente, mais il s'attachait essentiellement au rythme qu'il intensifiait de façon presque caricaturale. » (J. P. Bernés, *J. L. Borges : La vie commence...*, *Op. Cit.*, p. 26).

² J. L. Borges, *Entretien avec Alina Diaconú*, *Op. Cit.*, p. 17. (C'est nous qui surlignons.)

³ J. L. Borges, « El sueño de Coleridge », in *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 27.

⁴ J. L. Borges, « Alguien sueña », recueil « Los conjurados » (1985), in *Obra poética 3 (1975-1985)*, *Op. Cit.*, pp. 284-285.

⁵ J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, *Op. Cit.*, p. 33 (en italique dans le texte).

⁶ V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable* (1961), Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 32.

poésie et à l'infini renaît en son éternelle fraîcheur pour un lecteur insatiable. Recréer, ici, c'est créer, tout de même que refaire, c'est faire, ou que recommencer, c'est commencer, la deuxième fois étant aussi initiale que la première, et la réexposition aussi initiale que l'exposition. [...] **Réexposer** un thème, c'est donc lui prêter **un sens et un éclairage nouveaux** [...]¹

Le poète préféré de Borges, ainsi que mentionné antérieurement, est Verlaine² dont il apprécie particulièrement la musicalité, en apparence, naturelle des vers³ : « [...] Verlaine, inocente como los pájaros »⁴, précise la voix poétique de « Otro poema de los dones »⁵. Borges soutient, d'ailleurs, que « [sa] tête est pleine de vers de Verlaine »⁶. En revanche, il perçoit que chez Mallarmé « On sent l'effort tout le temps. On sent qu'il est trop conscient de ce qu'il fait »⁷. Est éclairant, à ce sujet, ce commentaire de Borges :

Disons que la littérature est faite d'artifices, mais qu'il ne faut pas que le lecteur voie les artifices. [...] Et quand un auteur est vaniteux, cela se remarque plus encore, comme Lugones, qui voulait être admiré pour ses artifices... C'est pour cela, pour moi, le plus grand poète français est Verlaine, car chez lui on ne remarque pas l'artifice.⁸

Toutefois, Borges ne demeure pas indifférent à la poésie de Virgile : « Je crois avoir dit que si je devais choisir un poète, je choisirais Verlaine, bien que parfois **j'hésite** entre **Verlaine et Virgile** »⁹. En effet, féru du genre épique, il perçoit en la poésie de Virgile deux vertus qui le séduisent sensiblement : d'une part, « l'inspiration épique » (« c'est l'épopée d'Enée, considéré comme le fondateur mythique de l'Empire de Rome ») et,

¹ *Ibid.*, pp. 33-35. (En italique dans le texte. C'est nous qui surlignons.)

² A ce propos, Borges révéla à Mario Vargas Llosa : « [...] quant à la poésie, je crois que vous allez me trouver assez *pompier*, assez *vieux jeu* ou rococo, parce que mes préférences en matière de poésie française restent la *Chanson de Roland*, l'œuvre de Victor Hugo, celle de Verlaine, et – mais là à un degré moindre – des poètes tels que Paul-Jean Toulet, celui des *Contrerimes*. » (M. Vargas Llosa, *Un demi-siècle avec Borges*, *Op. Cit.*, p. 16 ; en italique dans le texte).

³ « [...] Así en el primer Tennyson, en **Verlaine**, en el último Swinburne : dedicados tan sólo a la expresión de estados generales, mediante **las ricas aventuras de su prosodia** » (J. L. Borges, « Una vindicación de la Cábala », in *Discusión*, *Op. Cit.*, p. 75 ; c'est nous qui surlignons).

⁴ J. L. Borges, « Otro poema de los dones », vers 47, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 83.

⁵ Il est tout à fait intéressant de retrouver dans la pensée du philosophe Jankélévitch les notions de « Charme » et d'« Innocence » en ce qui concerne la convergence entre la poésie et la musique (in *La Musique et l'Ineffable*, *Op. Cit.*, p. 111) :

Valéry disait que le poète fait du lecteur un inspiré [*Variété V*, p. 138.] : la poésie du créateur induit en l'autre une espèce de poésie secondaire [...].

La musique, elle aussi, fait de tout auditeur un poète : car ce pouvoir persuasif appartient en propre à la musique : il s'appelle le Charme, et l'Innocence est sa condition. A l'innocence du créateur en train de faire répond l'innocence de l'interprète en train de refaire [...].

⁶ *Jorge Luis Borges*, DVD 1, 1^{ère} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*

⁷ G. Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, p. 49.

⁸ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, p. 242.

⁹ J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, *Op. Cit.*, p. 106. (C'est nous qui surlignons.)

d'autre part, « le soin avec lequel chaque ligne est écrite »¹. Il n'a pas manqué de faire remarquer que *L'Eneide* de Virgile fut une source d'inspiration de la mythologie scandinave et que cette œuvre a dû fasciner si bien les poètes saxons qu'ils en intégrèrent deux passages dans leur célèbre épopée du *Beowulf*.

En réalité, Borges ressentait en son for intérieur moins une oscillation entre Virgile et Verlaine qu'un rapport de complémentarité entre ces deux écrivains, comme si, à eux deux, ces poètes incarnaient les deux facettes de l'aède de la Grèce antique, poète à la fois conteur d'épopées et « chanteur »². Aux affres de la mort, il en fit l'intime — et l'ultime — révélation à Jean Starobinski et à Yves Bonnefoy, venus lui rendre visite — qui fut la dernière — à l'hôpital de Genève, comme en témoigne en ces termes Yves Bonnefoy :

Troisième souvenir, la dernière rencontre, à Genève, à l'hôpital cantonal où Borges, venu achever sa vie près du Bourg-de-Four, vraiment à deux pas, est soigné pour quelques semaines. C'est quelques mois seulement avant sa mort.

Je suis venu lui faire visite avec Jean Starobinski. Dans la petite chambre nous sommes assis de part et d'autre du lit. Borges est affaibli mais toujours aussi bienveillant, aussi gracieux. Et, je ne sais plus pourquoi ni comment, j'en suis venu à parler de Virgile, lequel n'est pas sans avoir beaucoup compté pour Borges.

« Virgile ? dit Borges. Oui, mais n'oubliez pas Verlaine ! » Et de Verlaine il parla une fois de plus dans sa vie, puis il fut question d'autre chose et enfin nous prîmes congé. Borges se souleva alors sur son coude. « N'oubliez pas Verlaine », me dit-il. Puis, comme nous franchissions la porte, d'une voix plus forte il dit à nouveau : « **Virgile et Verlaine** », en accentuant ce « et » qui signifiait une équivalence mais **surtout une complémentarité** qu'il estimait nécessaire à la pensée de la poésie.

Et nous étions déjà à quelques pas de la chambre dans le couloir quand je l'entendis répéter, à voix encore plus forte, un troisième « Virgile et Verlaine ». Ce rappel, ce message de tant de sens dans si peu de mots, ce sont les dernières paroles que j'aurai entendues de lui.³

Tel Homère, la figure de l'écrivain "Borges" aveugle incarne, à elle seule, l'aède de la poésie antique : à la fois le chanteur et le conteur épique de faits d'armes divers et variés de tous temps, comme nous l'avons montré au cours de notre réflexion et comme la suite de notre travail le corroborera. N'oublions pas toutefois que "Borges" est aussi un méticuleux et rigoureux compositeur, créateur et polisseur de vers : outre la figure de l'Aède (« *aoidos* »), n'incarnerait-il pas aussi la figure du Poète, du Créateur, au sens de l'étymologie grecque de « *poiêtês* », celui qui compose de la poésie ?

A propos de la musique, Schopenhauer déclare qu'« elle n'exprime jamais le phénomène, mais l'essence intime, le dedans du phénomène, **la volonté même** »¹ — à la

¹ *Ibid.*, pp. 109-110.

² Rappelons que « aède » est issu du grec *aïdos* qui signifie « chanteur ».

³ Y. Bonnefoy, « Trois souvenirs de Borges », in *Borges, souvenirs d'avenir, Op. Cit.*, p. 29. (C'est nous qui surlignons.)

différence des autres arts qui expriment une copie de l'Idée de l'Être. Dans son « Histoire du tango », Borges se réfère à cette pensée schopenhauerienne : « Schopenhauer (*Welt als Wille und Vorstellung*, 1, 52) ha escrito que la música no es menos inmediata que el mundo mismo ; sin mundo, sin un caudal común de memorias evocables por el lenguaje, no habría, ciertamente, literatura, pero **la música prescinde del mundo, podría haber música y no mundo.** »². A la question d'Orlando Barone, « À votre avis, quelle a dû être la première manifestation artistique de l'homme sur la terre ? [...] », Borges se prend d'ailleurs à imaginer, non sans vacillation toutefois entre le langage ou la musique, que ce pourrait bien être la musique (« pourquoi pas la musique... »), tandis que Sábato pense que ce dut être plutôt la danse et puis le langage poétique³.

La comparaison que Schopenhauer établit entre la musique et les mots est fort intéressante : la musique est, selon lui, « la langue du sentiment et de **la passion**, comme les mots sont la langue de la raison »⁴. Borges partage, de toute évidence, ce point de vue — d'autant que l'on retrouve en écho dans son discours les termes-clefs de « volonté » et

¹ A. Schopenhauer, « Livre troisième », Chap. 52, in *Le monde comme volonté et comme représentation*, Op. Cit., p. 334. (C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges, « Historia del tango », in *Evaristo Carriego*, Op. Cit., p. 136. (C'est nous qui surlignons.)

³ J. L. Borges / E. Sábato, conversation du 11 janvier 1975, in *Conversations à Buenos Aires*, Op. Cit., pp. 83-84 (en italique dans le texte ; c'est nous qui surlignons.) :

BARONE : À votre avis, quelle a dû être la première manifestation artistique de l'homme sur la terre ? La musique peut-être ? Ou la peinture ? Laquelle ?

BORGES : Il me semble difficile de répondre. Parce que l'on tend à supposer que ce que l'on a conservé est le plus ancien : la poterie et la peinture. Et cela peut être une erreur. Il est possible que ce que l'on a inventé d'abord ne soit pas ce qui s'est perpétué.

Pater a écrit que tous les arts aspirent à la condition de la musique, le seul art qui n'est **rien d'autre que forme**. C'est-à-dire que c'est un art strictement volontaire, et donc **la musique pourrait exister même si le monde n'était pas**, ou être **le premier des arts**. Bien que... je ne sais pas. Par ailleurs, vraisemblablement les mots avaient une signification esthétique. J'ai souvent pensé qu'il est erroné de dire que tel dieu ou telle déesse correspond à la Lune. Je dis que sans doute cela signifie déjà une pensée très complexe. Ou que Thor est le dieu du tonnerre, par exemple. Il est plus facile de supposer que les deux étaient la même chose. Que le mot eût une signification identique, alors ce serait une manifestation esthétique ou mythologique. Mais... pourquoi pas la musique... Je ne sais pas... (*Il hésite.*) Je n'y avais jamais réfléchi. Mais je crois que si cela a commencé par le langage, c'est un langage qui a dû nécessairement être à la fois concret et poétique. L'idée que Cérès était la déesse des céréales, c'est une supposition qui excède les facultés d'une mentalité primitive. Cérès était en même temps la divinité et ce qu'elle représentait. Je ne sais pas ce que vous en pensez, Sábato. Cette question m'a pris au dépourvu.

SÁBATO : Je pense que l'homme est d'abord un être émotionnel, et en *second* lieu intellectuel. L'homme primitif sent le monde et *ensuite* il se pose des questions sur lui, c'est-à-dire que l'art précède la philosophie, que la poésie est antérieure à la pensée logique. Donc, à mon avis, mais ce ne sont bien sûr que des conjectures, les premières manifestations de l'homme durent être **la danse et le langage poétique**. Avec ces deux instruments il exprime ses craintes, ses espérances, il fait ses invocations, il tente de communiquer.

⁴ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Op. Cit., p. 332. (C'est nous qui surlignons.)

de « passion » — et le contextualise par sa pensée sur le tango : « La música es **la voluntad, la pasión** ; el tango antiguo, como música, suele directamente transmitir esa belicosa alegría cuya expresión verbal ensayaron, en edades remotas, rapsodas griegos y germánicos. »¹. Notons que le rythme musical et les mots s'harmonisent particulièrement bien dans les tangos et les milongas de Borges : ces compositions disent et chantent en même temps ; nous assistons à un retour au temps antique où le poète était celui qui, à la fois, disait et chantait.

Par ailleurs, selon Schopenhauer, « la musique, considérée comme expression du monde, est [...] au plus haut point un langage universel [...] »² : « La musique signifie [...] quelque chose en général sans jamais rien vouloir dire en particulier.³ [...] La musique, disait profondément Schopenhauer, n'exprime pas telle joie déterminée ou telle tristesse particulière, mais elle instille en nous la Mélancolie en général, la Joie en général, la Sérénité en soi, l'Espérance sans causes. »⁴, souligne Jankélévitch. Selon ce philosophe, la finalité de la musique est d'« *exprimer l'inexprimable à l'infini* »⁵, d'exprimer éternellement l'ineffable.

♪ LE TANGO

Le tango a connu une diffusion internationale.

En désaccord avec l'essai de Vicente Rossi⁶, *Cosas de negros*, qui souligne l'origine « afromontevideano » du tango⁷, Borges avance l'idée — manifestement par élan patriotique de jeunesse⁸ — que le tango trouve son origine dans les faubourgs de Buenos Aires : « [...] el tango es manifiestamente urbano o suburbano, porteño [...]. El tango no es campero : es porteño. Su patria son las esquinas rosaditas de los suburbios, no el campo ;

¹ J. L. Borges, « Historia del tango », in *Evaristo Carriego, Op. Cit.*, p. 136. (C'est nous qui surlignons.)

² A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation, Op. Cit.*, p. 335.

³ V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable, Op. Cit.*, p. 75.

⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁵ *Ibid.*, p. 92 (en italique dans le texte).

⁶ Vicente Rossi, *Cosas de negros* (1926).

⁷ « El tango sedicente argentino es hijo de la milonga montevideana y nieto de la habanera » (J. L. Borges, « Ascendencias del tango », in *El idioma de los argentinos, Op. Cit.*, p. 100).

⁸ « [...] no hay razón para suponer que todo lo inventaron en la otra banda. Me responderán que hay la razón efectiva de que así fue, pero esa chicana no satisface a nuestro patriotismo, más bien lo embravece y lo desespera » (J. L. Borges, « Ascendencias del tango », in *El idioma de los argentinos, Op. Cit.*, p. 100).

su ambiente, el Bajo ; su símbolo, el sauce llorón de las orillas, nunca el ombú. »¹. Dans « Historia del tango », essai écrit ultérieurement, Borges fait état, sur un ton moins patriotique et plus objectif, des divergences quant à l'origine du tango et de la convergence sur le fait qu'il est né dans les lupanars : « Pese a las divergencias que he enumerado y que sería fácil enriquecer interrogando a platenses o a rosarinos, mis asesores concordaban en un hecho esencial : el origen del tango en los lupanares. »². C'est en tant que témoin oculaire, durant son enfance, que Borges rappelle que le tango était dansé à l'origine par des couples d'hommes au coin des rues : « [...] la circunstancia que de chico pude observar en Palermo y años después en la Chacarita y en Boedo, de que en las esquinas lo bailaran parejas de hombres, porque las mujeres del pueblo no querían participar en un baile de perdularias. »³.

Dès sa jeunesse, Borges afficha sa préférence — qui perdurera jusqu'à la fin de ses jours — pour les tangos de la vieille garde qui chantent, de façon épique et avec gaieté, le courage des *compadritos* : « La índole sexual del tango fue advertida por muchos, no así la índole pendenciera. Es verdad que los dos son modos o manifestaciones de un mismo impulso, y así la palabra *hombre*, en todas las lenguas que sé, connota capacidad sexual y capacidad belicosa, y la palabra *virtus*, que en latín quiere decir coraje, procede de *vir*, que es varón. »⁴, fait-il remarquer dans *Evaristo Carriego*. D'où la raison pour laquelle sa composition « Tango » fait ressortir, comme nous l'avons constaté antérieurement, cet aspect belliqueux⁵. Il ne cache pas son aversion à l'égard des tangos actuels qui usent à outrance du jargon *lunfardo*, sur un ton élégiaque et de plainte, comme l'indique ce passage de *El tamaño de mi esperanza* :

Hoy es costumbre suponer que la inapetencia vital y la acobardada queja tristonada son lo esencial arrabalero. Yo creo que no. No bastan algunos desperezos de bandoneón para convencerme, ni alguna cuita acanallada de malevos sentimentales y de prostitutas más o menos arrepentidas. Una cosa es el tango actual, hecho a fuerza de pintoresquismo y de trabajosa jerga lunfarda, y otra fueron los tangos viejos, **hechos de puro descaro, de pura sinvergüencería, de pura felicidad del valor**. Aquellos fueron la voz genuina del compadrito : éstos (música y letra) son la ficción de los incrédulos de la compadrada, de los que la causalizan y desengañan.⁶

¹ *Ibid.*, pp. 107-108.

² J. L. Borges, « Historia del tango », in *Evaristo Carriego, Op. Cit.*, p. 132.

³ *Ibid.*, p. 133.

⁴ J. L. Borges, *Evaristo Carriego, Op. Cit.*, p. 134.

⁵ Emir Rodríguez Monegal ne manque pas de souligner cette dualité du tango dans la définition qu'il en propose : « [...] le tango n'est pas seulement un rituel complexe destiné à dissimuler et à révéler en même temps le besoin d'accouplement ; c'est également un test de virilité, un combat au corps à corps (épiderme contre épiderme) avec un rival aussi habile et puissant que soi-même. » (in *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire, Op. Cit.*, p. 71).

⁶ J. L. Borges, « Carriego y el sentido del arrabal », in *El tamaño de mi esperanza, Op. Cit.*, p. 35. (C'est nous qui surlignons.). Remarquons que l'expression que nous mettons en relief trouve son écho intertextuel, intentionnellement en italique, dans un autre essai de jeunesse de Borges, *El idioma de los argentinos*, où il

L'innocence joyeuse et belliqueuse qui émane des vieux tangos émeut véritablement Borges tandis qu'il n'apprécie pas du tout, outre leur style d'écriture, l'esprit des tangos plus actuels qui oscille entre l'apitoiement sur les malheurs personnels et la réjouissance, sans nulle retenue, du malheur d'autrui, comme il le précise en ces termes : « La milonga y el tango de los orígenes podían ser tontos o, a lo menos, atolondrados, pero eran valerosos y alegres ; el tango posterior es un resentido que deplora con lujo sentimental las desdichas propias y festeja con desvergüenza las desdichas ajenas. »¹.

Témoignant du courage belliqueux des *compadritos* (« atestiguan la valentía chocarrera del arrabal »²), *El caburé*, *El cuzquito*, *El flete*, *El apache argentino*, *Una noche de garufa*, *Hotel Victoria* comptent parmi les tangos préférés de Borges. Le poète Horacio Ferrer a perçu dans le bandonéon, instrument d'origine allemande, un « oiseau wagnérien ayant nidifié à Buenos Aires parce qu'il avait senti qu'ici l'attendait Pichuco (1) »³. Toutefois, l'accompagnement du bandonéon ne plaisait guère à Borges qui le tenait pour un instrument « nasillard » et « couard » selon ses propres termes⁴. Il préférait le piano, la flûte ou encore les « six cordes de la guitare vibrant sur un double rythme syncopé, binaire et ternaire. »⁵.

Borges affectionne particulièrement cette allégresse qui émane des tangos originels et des milongas où les *compadritos* se délectent à jouer à la loi du plus fort : « Hablar de tango pendenciero no basta ; yo diría que el tango y que las milongas expresan directamente algo que los poetas, muchas veces, han querido decir con palabras : la convicción de que **pelear puede ser una fiesta.** »⁶, souligne-t-il, dans sa biographie sur Carriego. A ce propos, il ne manque pas d'énumérer quelques exemples issus de ses lectures qui viennent corroborer cette idée que le combat peut être un moment jouissif :

En la famosa *Historia de los godos* que Jordanes compuso en el siglo VI, leemos que Atila, antes de la derrota de Châlons, arengó a sus ejércitos y les dijo que la fortuna había reservado para ellos *los júbilos* de esa batalla (*certaminis hujus gaudia*). En la *Iliada* se habla de aqueos para quienes la guerra era más dulce que regresar en huecas naves a su querida tierra natal y se dice que Paris, hijo de Príamo, corrió con pies veloces a la batalla, como el caballo de agitada crin que busca a las yeguas. En

fait, d'ailleurs, allusion aux pages écrites de *El tamaño de mi esperanza* : « [...] los tangos viejos, hechos de puro descaro, de pura sinvergüencería, de pura felicidad del valor, como los describí en otras páginas, hace un año. » (in *El idioma de los argentinos*, *Op. Cit.*, p. 104). C'est dire combien Borges apprécie cet aspect « de pelea feliz » des tangos de la vieille garde (*Ibid.*, p. 104).

¹ J. L. Borges, « Historia del tango », in *Evaristo Carriego*, *Op. Cit.*, p. 141.

² J. L. Borges, « Carriego y el sentido del arrabal », in *El tamaño de mi esperanza*, *Op. Cit.*, p. 36.

³ « (1) *Anibal Troilo*, alias « Pichuco », fut le joueur argentin de bandonéon le plus célèbre de tango. » (G. Rolón, « Buenos Aires et la psychanalyse : chronique d'un amour inévitable », in *Libération*, Paris, 21 mars 2013 ; en italique dans le texte.).

⁴ J. P. Bernés, *J. L. Borges : La vie commence*, *Op. Cit.*, p. 113.

⁵ *Ibid.*, p. 113.

⁶ J. L. Borges, *Evaristo Carriego*, *Op. Cit.*, pp. 134-135. (C'est nous qui surlignons.)

la vieja epopeya sajona que inicia las literaturas germánicas, en el *Beowulf*, el rapsoda llama *sweorda gelac* (juego de espadas) a la batalla. *Fiesta de vikings* le dijeron en el siglo XI los poetas escandinavos. A principios del siglo XVII, Quevedo, en una de sus jácaras, llamó a un duelo *danza de espadas*, lo cual es casi el *juego de espadas* del anónimo anglosajón. El espléndido Hugo, en su evocación de la batalla de Waterloo, dijo que los soldados, comprendiendo que iban a morir en aquella fiesta (*comprenant qu'ils allaient mourir dans cette fête*), saludaron a su dios, de pie en la tormenta.

Estos ejemplos, que al azar de mis lecturas he ido anotando, podrían, sin mayor diligencia, multiplicarse y acaso en la *Chanson de Roland* o en el vasto poema de Ariosto hay lugares congéneres.¹

Il est à remarquer que les écrits borgésiens portent trace de cette idée du combat comme une fête. Par exemple, dans le poème « Ariosto y los árabes », la voix poétique use de la périphrase « las fiestas de la guerra » pour désigner implicitement le carnage des tueries :

v. 30 Ariosto vio los reinos de la tierra
v. 31 surcada por las fiestas de la guerra²

Et survolant joyeux les peuples de la terre,
Arioste partout voyait fleurir la guerre

De même, dans le poème-chanson « El tango », la voix poétique se réfère à « la fiesta y la inocencia del coraje »³ des *compadritos* défunts qui ressuscitent, non seulement durant « [...] esos tangos de Arolas y de Greco »⁴, mais aussi pendant l'écoulement lui-même de « El tango » de Borges, comme par un effet de mise en abyme de tangos dans le tango. Les paroles de la musique des tangos et des milongas immortalisent les *compadritos*, en les sauvant de l'oubli et, en ce sens, la musique « est aussi l'art de retenir : l'art du souvenir ! »⁵. Borges appréciait, tout particulièrement, l'élan vif et festif des vieux tangos de Greco, de Arolas et de Saborido : « el astillado arranque fiestero de los tangos de Greco, de Arolas y de Saborido »⁶.

Par ailleurs, Borges n'est pas insensible à la pensée d'Oscar Wilde selon laquelle la musique serait porteuse de révélations et nous transporterait dans la nostalgie d'un vécu que nous n'avons pas encore connu, d'un « vécu non vécu » : « En un diálogo de Oscar Wilde se lee que la música nos revela un pasado personal que hasta ese momento ignorábamos y nos mueve a lamentar desventuras que no nos ocurrieron y culpas que no cometimos [...] »⁷. Personnellement, Borges laisse entendre que la musique de tangos

¹ *Ibid.*, p. 135 (en italique dans le texte).

² J. L. Borges, « Ariosto y los árabes », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 34.

³ J. L. Borges, « El tango », vers 40, in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 66.

⁴ *Ibid.*, vers 43, p. 67.

⁵ V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, *Op. Cit.*, p. 123.

⁶ J. L. Borges, « La canción del barrio », in *Evaristo Carriego*, *Op. Cit.*, p. 82.

⁷ J. L. Borges, « Historia del tango », in *Evaristo Carriego*, *Op. Cit.*, p. 136.

déclenche en lui la perception imaginaire d'une destinée épique qu'il aurait pu vivre dans la peau d'un *compadrito* : « [...] de mí confesaré que no suelo oír « El Marne » o « Don Juan » sin recordar con precisión un pasado apócrifo, a la vez estoico y orgiástico, en el que he desafiado y peleado para caer al fin, silencioso, en un oscuro duelo a cuchillo »¹. En vivant au plus profond de soi la musique, Borges se retrouve transporté dans la réalité dépeinte².

De fait, il conclut son essai sur l'histoire du tango par une hypothèse sur le rôle du tango : l'écoute d'un tango permettrait à tout Argentin de faire l'expérience d'actes courageux et honorables. Cette expérience fictive et illusoire exerce une « fonction compensatoire »³ de ce que l'on ne peut pas vivre dans la réalité : « Tal vez la misión del tango sea ésa : dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y el honor. »⁴.

♪ LA MILONGA

Selon l'article rédigé par Juan de Dios Filiberto pour la revue *El Hogar*, l'on peut distinguer trois types de milonga : « la milonga agreste, que es la de pulpería », « la milonga compadrona que es la entrerriana, peleadora y buscapleitos » et « la milonga porteña, que es la milonga [...] del dolor y del trabajo »⁵. Concordant, cette fois-ci, avec le point de vue de Vicente Rossi, Borges pense que la milonga provient, non pas de la pampa, mais des faubourgs : « [...] de las orillas⁶ fue la milonga [...] Rossi (*Cosas de negros*, páginas 121-124) también la ve orillera a la milonga y no de la pampa. »⁷.

¹ *Ibid.*, p. 137.

² Cette réflexion de Jankélévitch prend, à ce propos, tout son sens : « [...] la musique, si objectiviste qu'elle se veuille, habite notre intimité ; nous vivons la musique, comme nous vivons le temps, dans une expérience fruite et une participation ontique de tout notre être. » (in *La Musique et l'Ineffable*, *Op. Cit.*, p. 120).

³ « función compensatoria del tango » (J. L. Borges, « Historia del tango », in *Evaristo Carriego*, *Op. Cit.*, p. 137).

⁴ *Ibid.*, p. 137.

⁵ J. L. Borges, « Apunte férvido sobre las tres vidas de la milonga », in *El idioma de los argentinos*, *Op. Cit.*, pp. 118-119.

⁶ Précisons que l'expression « las orillas » est, ici, synonyme du terme « arrabal », mais avec une connotation plutôt péjorative, et désigne la zone en bordure d'une cité, et plus précisément les faubourgs populaires habités par les *orilleros*. Le narrateur du récit « Hombres pelearon » indique à ce sujet : « Nadie dijo arrabal en esos antaños. La zona circular de pobreza que no era *el centro*, era *las orillas* : palabra de orientación más despreciativa que topográfica. » (in *El idioma de los argentinos*, *Op. Cit.*, p. 133).

⁷ J. L. Borges, « Apunte férvido sobre las tres vidas de la milonga », in *El idioma de los argentinos*, *Op. Cit.*, pp. 119-120.

Il prend soin d'expliquer que le *lunfardo* est un dialecte argotique, dont le vocabulaire est très limité et technique, et qu'il n'est que très peu employé par les classes défavorisées. Ce sont les malfaiteurs invétérés de Buenos Aires qui l'ont inventé afin de ne pas être compris par autrui et démasqués : « [...] es jergonza ocultadiza de los ladrones. El lunfardo es un vocabulario gremial como tantos otros, es la tecnología de la furca y de la ganzúa. [...] un dialecto chúcaro y receloso — jerga aclimatada en la infamia, jergonza carcelaria y conventillera que nos convertiría en hipócritas al revés, en hipócritas de la malvivencia y de la ruindad — [...] »¹. Borges indique l'absence de cette langue argotique dans les milongas et les vieux tangos où les paroliers utilisèrent le langage commun : « Las milongas, que fueron la obradora y díscola voz de los compadritos, nunca la frecuentaron. [...] Los primeros tangos, los antiguos tangos dichosos, nunca sobrellevaron letra lunfarda. [...] Alma orillera y vocabulario de todos, hubo en la vivaracha milonga [...] »². A la lumière de cette observation, l'on comprend mieux pourquoi Borges s'est appliqué à écrire ses milongas et son poème « Tango » avec un vocabulaire accessible à tous. Par ce choix il s'inscrit dans le sillage de la poésie populaire des anciens paroliers, les *payadores* et, en outre, ses écrits où il est en quête d'« un style anonyme » acquièrent une portée universelle, renforcée par l'expansion planétaire de l'espagnol (« la casi universalidad del idioma »³). Ainsi, dans ses « Notas », établies à la fin de son anthologie poétique personnelle, stipule-t-il à propos de la « Milonga de dos hermanos » et des autres :

Esta milonga, y las demás, historian hechos reales que ocurrieron en los barrios que nombro. He buscado, y no sé si he conseguido, **un estilo anónimo**. Lo criollo está en **su entonación**, no en el vocabulario. Nada me ha costado eludir la jerga lunfarda, que es, nadie lo ignora, del todo ajena a **la tradición de los payadores**.⁴

Il y a lieu de souligner que Borges opère une distinction entre la poésie populaire des *gauchos* et la poésie érudite dite *gauchesca* : « [...] hay una diferencia fundamental entre la poesía de los gauchos y la poesía gauchesca. »⁵. Le premier chapitre de son essai sur *Martín Fierro* s'ouvre sur ce discernement : « La poesía gauchesca es uno de los acontecimientos más singulares que la historia de la literatura registra. No se trata, como su nombre puede sugerir, de una poesía hecha por gauchos ; personas educadas, señores de Buenos Aires o de Montevideo, la compusieron. A pesar de este origen culto, la poesía

¹ J. L. Borges, « El idioma de los argentinos », in *El idioma de los argentinos*, *Op. Cit.*, pp. 146 et 149.

² *Ibid.*, p. 148.

³ *Ibid.*, p. 149.

⁴ J. L. Borges, « Notas », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 150. (C'est nous qui surlignons.)

⁵ J. L. Borges, « El escritor argentino y la tradición », in *Discusión*, *Op. Cit.*, p. 190.

gauchesca es [...] genuinamente popular »¹. Les authentiques *payadores* emploient un vocabulaire commun, compréhensible par tous, tandis que les poètes *gauchescos* usent d'une pléthore de « criollismos » qui forcent le trait de la couleur locale, comme l'explique ainsi Borges :

Los poetas populares del campo y del suburbio versifican temas generales : las penas del amor y de la ausencia, el dolor del amor, y lo hacen en un léxico muy general también ; en cambio, los poetas gauchescos cultivan un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan. No quiero decir que el idioma de los poetas populares sea un español correcto, quiero decir que si hay incorrecciones son obra de la ignorancia. En cambio, en los poetas gauchescos hay una busca de las palabras nativas, una profusión de color local. La prueba es ésta : un colombiano, un mejicano o un español pueden comprender inmediatamente las poesías de los payadores, de los gauchos, y en cambio necesitan un glosario para comprender, siquiera aproximadamente, a Estanislao del Campo o Ascasubi.²

Pour sa part, Borges perpétue la tradition des *payadores* dont il admirait « leur don d'improvisation »³. Outre l'espagnol usuel, il recourt aux intonations, aux cadences traditionnelles des milongas, comme il le souligne dans ce discours : « Il me semble que si quelqu'un insiste sur la couleur locale, tout devient faux, non ? Par exemple, j'ai écrit des milongas, et j'y ai cherché, non les mots argentins, même s'il y en a quelques-uns, mais, oui, dirons-nous, les cadences naturelles de l'argentin. Je ne les ai pas cherchées, elles m'ont été données. »⁴.

A examiner d'un peu plus près la structure métrico-rythmique des milongas borgésiennes, l'on constate que les vers sont octosyllabiques comme le veut la tradition populaire : « [...] el metro de la poesía popular es el octosílabo y [...] los autores de la poesía gauchesca manejan ese metro [...] »⁵. Dans la « Milonga de dos hermanos », les vers sont organisés en couplets de *sextilla*, c'est-à-dire d'une strophe « composée de six vers d'arte menor à rime consonante »⁶. Ce chiffre 6 acquiert une portée symbolique dans la mesure où il rappelle les six cordes que compte la guitare du *payador*. Il se fait jour, dans le titre du recueil *Para las seis cuerdas* dont est issu à l'origine cette milonga ou encore il est implicitement présent dans la 46^{ème} position qu'occupe la milonga dans la *Antología poética 1923-1977* :

¹ J. L. Borges / M. Guerrero, « La poesía gauchesca », in *El « Martín Fierro »*, *Op. Cit.*, p. 11.

² J. L. Borges, « El escritor argentino y la tradición », in *Discusión*, *Op. Cit.*, p. 191.

³ « Borges : [...] Ce que j'admiraient chez eux [les *payadores*], c'était leur don d'improvisation. » (Conversation avec Sabato du 21 décembre 1974, recueillie dans *Conversations à Buenos Aires*, *Op. Cit.*, p. 76).

⁴ J. L. Borges / O. Ferrari, *Retrouvailles. Dialogues inédits*, *Op. Cit.*, p. 104.

⁵ J. L. Borges, « El escritor argentino y la tradición », in *Discusión*, *Op. Cit.*, p. 190.

⁶ M. Pardo / A. Pardo, *Précis de métrique espagnole*, *Op. Cit.*, p. 82.

v. 1	Traiga cuentos la <i>guitarra</i> de cuando el fierro brillaba, cuentos de truco y de <i>taba</i> , de cuadreras y de <i>copas</i> ,	8 x 8 a 8 a 8 b	Que la guitare nous raconte Cette époque où l'acier brillait, Contes de cartes et d'osselets, Contes d'alcool, de courses folles,
v. 5	cuentos de la Costa Brava y el Camino de las Tropas. ¹	8 a 8 b	Contes de la Costa Brava Et tous ceux du Chemin des Troupeaux.

Cette *sextilla* présente une particularité : le premier vers est à chaque fois *suelto*, c'est-à-dire que la sonorité finale ne trouve pas d'écho dans un autre vers de la strophe. En portant un regard sur le tableau métrico-rythmique que nous avons élaboré, se fait manifeste, au fil des cinq premières strophes, le retour de ce même schéma de la *sextilla* avec le premier vers *suelto* :

Poème n°46 : Milonga de dos hermanos				
Vers octosyllabiques de type : dactylique (D), trochaïque (T) ou mixte (Mi) Soit x la variable sonore finale <i>suelta</i> .				
VERS	MÉTRIQUE	RIMES	FORMULES	
Traiga cuentos la <i>guitarra</i> de cuando el fierro brillaba, cuentos de truco y de <i>taba</i> , de cuadreras y de <i>copas</i> , cuentos de la Costa Brava y el Camino de las Tropas.	V1 (T) 1/3/(5)/7 V2 (Mi) 2/4/7 V3 (D) 1/4/7 V4 (T) 3/(5)/7 V5 (T) 1/(3)/5/7 V6 (T) 3/(5)/7	<i>arra</i> <i>aba</i> <i>aba</i> <i>opas</i> <i>ava</i> <i>opas</i>	x a a b a b	
Venga una historia de <i>ayer</i> que apreciarán los más <i>lerdos</i> ; el destino no hace <i>acuerdos</i> y nadie se lo <i>reproche</i> — ya estoy viendo que esta <i>noche</i> vienen del Sur los <i>recuerdos</i> .	V7 (D) 1/4/7 V8 (D) (1)/4/7 V9 (T) 3/5/7 V10 (Mi) 2/(4 ou 5)/7 V11 (T) 3/5/7 V12 (D) 1/4/7	<i>yer</i> <i>erdos</i> <i>erdos</i> <i>oche</i> <i>oche</i> <i>erdos</i>	x c c d d c	
Velay, señores, la <i>historia</i> de los hermanos <i>Iberra</i> , hombres de amor y de <i>guerra</i> y en el peligro <i>primeros</i> , la flor de los <i>cuchilleros</i> y ahora los tapa la <i>tierra</i> .	V13 (D) 1/4/7 V14 (D) (1)/4/7 V15 (D) 1/4/7 V16 (D) (1)/4/7 V17 (Mi) 2/(4)/7 V18 (D) 1/4/7	<i>oria</i> <i>erra</i> <i>erra</i> <i>eros</i> <i>eros</i> <i>erra</i>	x e e f f e	

¹ J. L. Borges, « Milonga de dos hermanos », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., p. 88. (C'est nous qui mettons en relief en italique la sonorité finale *suelta* du premier vers. C'est nous qui surlignons.)

Suelen al hombre <i>perder</i>	V19 (D)	1/4/7	<i>der</i>	x
la soberbia o la codicia :	V20 (T)	(1)/3/(5)/7	icia	g
también el coraje en <i>encia</i>	V21 (Mi)	2/5/7	icia	g
a quien le da noche y día —	V22 (Mi)	(2)/5/7	ía	h
el que era menor debía	V23 (Mi)	2/5/7	ía	h
más muertes a la <i>justicia</i> .	V24 (Mi)	2/(5)/7	icia	g
Quando Juan Iberra <i>vio</i>	V25 (T)	1/3/5/7	<i>vio</i>	x
que el menor lo aventajaba,	V26 (T)	3/(5)/7	aba	a
la paciencia se le acaba	V27 (T)	3/(5)/7	aba	a
y le armó no sé qué lazo —	V28 (T)	3/5/(6)/7	lazo	i
le dio muerte de un balazo,	V29 (T)	3/(5)/7	lazo	i
allá por la Costa Brava.	V30 (Mi)	2/5/7	ava	a
Sin demora y sin apuro	V31 (T)	(1)/3/(5)/7	<i>uro</i>	x
lo fue tendiendo en la vía	V32 (Mi/D ?)	(1)/(2)/4/7	ía	h
para que el tren lo pisara.	V33 (D)	1/4/7	ara	j
El tren lo dejó sin cara,	V34 (Mi)	2/5/7	ara	j
que es lo que el mayor quería.	V35 (T)	3/5/7	ía	h
Así de manera fiel	V36 (Mi)	2/5/7	el	k
conté la historia hasta el fin ;	V37 (Mi)	2/4/7	in	l
es la historia de Caín	V38 (T)	3/(5)/7	ín	l
que sigue matando a Abel.	V39 (Mi)	2/5/7	el	k

On assiste, en quelque sorte, à un Eternel Retour de la *sextilla* qui revient, de strophe en strophe, mais avec l'une de ses sonorités finales, à chaque fois, nouvelle, Autre. Ce schéma métrique reproduit précisément celui de *Martín Fierro*¹ de José Hernández², ce qui permet à Borges de perpétuer l'originalité de ce schéma, tout en rendant hommage à *Martín Fierro*, considéré en Argentine comme le chef-d'œuvre national représentatif du mythe « gauchesco »³ — même s'il eût préféré que l'Argentine retînt plutôt *Facundo*, l'œuvre majeure de Sarmiento⁴ ou peut-être la poésie d'Ascasubi¹ :

¹ *Martín Fierro* : long poème épique de 7210 vers de José Hernández (1834-1886).

Borges en a d'ailleurs déclamé deux strophes à Jean Pierre Bernés afin de lui faire entendre la particularité sonore de la rime du premier vers : « [...] il choisit de m'interpréter deux strophes de ce monument poétique, afin que je me rende compte que la rime du premier vers de chaque strophe restait dans la solitude, sans le moindre écho sonore. » (J. P. Bernés, *J. L. Borges : La vie commence...*, *Op. Cit.*, p. 50).

² Dans son édition critique à *Martín Fierro*, Luis Sáinz de Medrano précise que la *sextilla* est « estrofa de invención del propio Hernández », même si elle apparaît sporadiquement dans quelques strophes de *Paulino Lucero* de Hilario Ascasubi (Cité par Vicente Cervera Salinas, in *La poesía de Jorge Luis Borges : historia de una eternidad*, *Op. Cit.*, p. 158).

³ Borges souligne, à ce propos, cette revendication de Lugones qui est manifeste dans son essai *El payador* : « Lugones reclama para el *Martín Fierro* el título de libro nacional de los argentinos [...] y [...] el nombre de epopeya » (J. L. Borges / M. Guerrero, « *Martín Fierro* y los críticos », in *El « Martín Fierro »*, *Op. Cit.*, p. 93).

⁴ Borges ne manqua pas de souligner ce qui lui déplait chez *Martín Fierro* : « El héroe nacional es de hecho *Martín Fierro*, es decir, un desertor, no un soldado que murió en la batalla de San Carlos. Un desertor que se

Aquí me pongo a cantar	8 x	Ici je me mets à chanter
al compás de la vigüela ;	8 a	Au rythme de ma guitare
que el hombre que lo desvela	8 a	Car l'homme que tient éveillé
una pena extraordinaria	8 b	Une peine extraordinaire,
como la ave solitaria	8 b	Tout comme l'oiseau solitaire,
con el cantar se consuela. ²	8 a	En chantant peut se consoler.

Toutefois, Borges ne se limite pas à reproduire l'originalité de la *sextilla* de José Hernández : il apporte sa "touche" personnelle d'originalité à la fin du poème. On peut, en effet, constater que les deux dernières strophes restent en vers octosyllabiques mais se différencient de la *sextilla*. L'avant-dernière ne comprend plus que cinq vers et s'est donc transmuée en une *quintilla* et la dernière, de quatre vers, en une *redondilla*. Ce changement strophique vient manifestement renforcer le sens du poème : à la différence du meurtrier qui demeure inébranlable dans sa volonté et son action criminelles (« Sin demora y sin apuro », v. 31), l'avant-dernière strophe se retrouve, elle, ébranlée ; elle perd un vers à l'image même de la victime qui perd sa tête, décapitée par la guillotine du train :

Sin demora y sin apuro	8 x	Sans tarder mais sans se presser,
lo fue tendiendo en la vía	8 h	Il le déposa sur les rails
para que el tren lo pisara.	8 j	Pour que le train passe dessus.
El tren lo dejó sin cara,	8 j	Le train le laissa sans visage,
que es lo que el mayor quería.	8 h	Et c'est ce que l'aîné voulait.

Cette *quintilla*, de configuration "vers suelto + *redondilla* : h j j h", poursuit son amenuisement dans la dernière strophe, en laissant place à une autre *redondilla* aux rimes

pasa al enemigo, a los indios. » (J. L. Borges / Néstor J. Montenegro, in *Diálogos*, *Op. Cit.*, p. 41) ; « Il eût mieux valu canoniser le *Facundo*, et pas *Martín Fierro*. [...] *Martín Fierro* est un livre splendide, mais le héros est un personnage effroyable. Oui, c'est un déserteur, un ivrogne, un fugitif, un assassin, un type très sentimental qui a pitié de lui-même et pas des autres. C'est une honte d'avoir ce personnage-là comme modèle. Simplement pour cette raison. Maintenant, du point de vue esthétique, c'est un poème admirable, je le sais par cœur, surtout la première partie, *La muerte de Cruz*. La deuxième partie aussi, je la sais par cœur. » (J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, *Op. Cit.*, pp. 81 et 86).

En revanche, Ernesto Sábato apprécie cette oeuvre pour la raison suivante : « Je pense que si *Martín Fierro* est un bon livre, c'est parce que, à partir de cette révolte, il accède aux plus hauts niveaux et exprime les grands problèmes spirituels de l'homme, de tous les hommes et à toutes les époques : la solitude et la mort, l'injustice, l'espérance et le temps » (Conversation du 14 décembre 1974, recueillie dans *Conversations à Buenos Aires*, *Op. Cit.*, p. 32).

¹ Borges fait remarquer que « [...] chez Ascasubi, il y a un bonheur qu'il n'y a pas chez Hernández. Un bonheur qui est une sorte de **courage épanoui**. Chez Hernández, il y a le courage, mais **un courage triste**. Pas chez Ascasubi. Par exemple : "Vaya un cielito rabioso, cosa linda en ciertos casos, en que anda un buen hombre ganoso de divertirse a balazos." Eh bien ça, c'est Ascasubi, et c'est très différent du ton d'Hernández, qui est un ton triste, plus ou moins, n'est-ce pas ? » (J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, *Op. Cit.*, p. 67 ; c'est nous qui surlignons.).

Est patent semblable point de vue dans son essai sur *Martín Fierro* : « El *Martín Fierro* es triste ; los versos de Ascasubi son felices y valerosos y tienen un carácter visual, del todo ajeno a la manera de Hernández. » (J. L. Borges / M. Guerrero, « La poesía gauchesca », in *El « Martín Fierro »*, *Op. Cit.*, p. 16).

² J. L. Borges / M. Guerrero, *El « Martín Fierro »*, *Op. Cit.*, p. 42. (C'est nous qui surlignons.)

nouvelles, dans laquelle le parolier conclut que l'histoire argentine qu'il vient de relater dans son authenticité reflète le mythe biblique de Abel et Caïn :

Así de manera fiel	8 k	Ainsi j'ai très fidèlement
conté la historia hasta el fin ;	8 l	Conté l'histoire jusqu'au bout.
es la historia de Caïn	8 l	C'est bien l'histoire de Caïn
que sigue matando a Abel.	8 k	Qui sans fin tue son frère Abel.

Les vers des milongas borgésiennes se trouvent, le plus souvent, organisés en *cuartetas* octosyllabiques où les vers pairs entrent en résonance par la rime consonante tandis que les vers impairs demeurent *sueltos*, comme dans les « Milonga de Jacinto Chiclana » et « Milonga de Albornoz » dont nous avons établi les tableaux métrico-rythmiques suivants :

Poème n°47 : Milonga de Jacinto Chiclana		
Vers octosyllabiques de type : dactylique (D), trochaïque (T) ou mixte (Mi)		
VERS	MÉTRIQUE	RIMES : Consonances aux vers pairs ; vers impairs <i>sueltos</i>
Me acuerdo. Fue en Balvanera, en una noche lejana que alguien dejó caer el nombre de un tal Jacinto Chiclana .	V1 (Mi) 2/4/7	ana
	V2 (Mi) 2/4/7	
	V3 (D) 1/4/7	
	V4 (D/Mi) (1)/(2)/4/7	
Algo se dijo también de una esquina y de un cuchillo ; los años nos dejan ver el entrevero y el brillo .	V5 (D) 1/4/7	illo
	V6 (T) (1)/3/(5)/7	
	V7 (Mi) 2/5/7	
	V8 (D) (1)/4/7	
Quién sabe por qué razón me anda buscando ese nombre ; me gustaría saber cómo habrá sido aquel hombre .	V9 (Mi) 2/5/7	ombre
	V10 (D) (1)/4/7	
	V11 (D) (1)/4/7	
	V12 (D) 1/(3)/4/(6)/7	
Alto lo veo y cabal, con el alma comedida , capaz de no alzar la voz y de jugarse la vida .	V13 (D) 1/4/7	ida
	V14 (T) (1)/3/(5)/7	
	V15 (Mi) 2/5/7	
	V16 (D/Mi) (1)/(2)/4/7	

<p>Nadie con paso más firme habrá pisado la tierra ; nadie habrá habido como él en el amor y en la guerra.</p>	V17 (D)	1/4/7	erra
	V18 (Mi)	2/4/7	
	V19 (D)	1/(3)/4/(6)/7	
	V20 (Mi/D)	(1)/(2)/4/7	
<p>Sobre la huerta y el patio las torres de Balvanera y aquella muerte casual en una esquina cualquiera.</p>	V21 (D)	1/4/7	era
	V22 (Mi)	2/(4)/7	
	V23 (Mi)	2/4/7	
	V24 (Mi)	2/4/7	
<p>No veo los rasgos. Veo, bajo el farol amarillo, el choque de hombres o sombras y esa víbora, el cuchillo.</p>	V25 (Mi)	2/5/7	illo
	V26 (D)	1/4/7	
	V27 (Mi)	2/4/7	
	V28 (T)	3/(5)/7	
<p>Acaso en aquel momento en que le entraba la herida, pensó que a un varón le cuadra no demorar la partida.</p>	V29 (Mi)	2/5/7	ida
	V30 (D/Mi)	(1)/(2)/4/7	
	V31 (Mi)	2/5/7	
	V32 (D)	(1)/4/7	
<p>Sólo Dios puede saber la laya fiel de aquel hombre ; señores, yo estoy cantando lo que se cifra en el nombre.</p>	V33 (D)	1/4/7	ombre
	V34 (Mi)	2/(4)/6/7	
	V35 (Mi)	2/5/7	
	V36 (D/Mi)	(1)/(2)/4/7	
<p>Entre las cosas hay una de la que no se arrepiente nadie en la tierra. Esa cosa es haber sido valiente.</p>	V37 (D)	1/4/7	iente
	V38 (?)	?/7	
	V39 (D)	1/4/7	
	V40 (Mi ?)	3/4/7	
<p>Siempre el coraje es mejor, la esperanza nunca es vana ; vaya pues esta milonga para Jacinto Chiclana.</p>	V41 (D)	1/4/7	ana
	V42 (T)	3/5/7	
	V43 (D)	1/4/7	
	V44 (D)	1/4/7	

Poème n°48 : **Milonga de Albornoz**

Vers octosyllabiques de type : dactylique (D), trochaïque (T) ou mixte (Mi)

VERS	MÉTRIQUE	RIMES : Consonances aux vers pairs ; vers impairs <i>sueños</i>
Alguien ya contó los días, alguien ya sabe la hora , alguien para Quien no hay ni premuras ni demora .	V1 (T) 1/3/5/7 V2 (D) 1/(3)/4/7 V3 (T) 1/3/5/7 V4 (T) (1)/3/5/7	ora ora
Albornoz pasa silbando una milonga entrerriana ; bajo el ala del chambergo sus ojos ven la mañana,	V5 (Mi ?) 3/4/7 V6 (D) 1/4/7 V7 (T) 1/3/5/7 V8 (Mi) 2/4/7	ana ana
la mañana de este día del ochocientos noventa ; en el bajo del Retiro ya le han perdido la cuenta	V9 (T) 3/5/7 V10 (D) (1)/4/7 V11 (T) 3/5/7 V12 (D) (1)/4/7	enta enta
de amores y de trucadas hasta el alba y de entreveros a fierro con los sargentos, con propios y forasteros.	V13 (Mi) (1)/2/(5)/7 V14 (T) 1/3/(5)/7 V15 (Mi) 2/4 (ou 5)/7 V16 (Mi) 2/4/7	eros eros
Se la tienen bien jurada más de un taura y más de un pillo ; en una esquina del Sur lo está esperando un cuchillo .	V17 (T) 3/(5)/7 V18 (T) (1)/3/(5)/7 V19 (Mi) 2/4/7 V20 (Mi) 2/4/7	illo illo
No un cuchillo sino tres, antes de clarear el día , se le vinieron encima y el hombre se defendía.	V21 (T) 3/5/7 V22 (T) 1/(3)/5/7 V23 (D/Mi) (1)/(2)/4/7 V24 (Mi) 2/(4)/7	día día
Un acero entró en el pecho, ni se le movió la cara ; Alejo Albornoz murió como si no le importara.	V25 (T) 3/5/7 V26 (T) (1)/(3)/5/7 V27 (Mi) 2/5/7 V28 (T) 1/(3)/(5)/7	ara ara
Pienso que le gustaría saber que hoy anda su historia en una milonga. El tiempo es olvido y es memoria .	V29 (D) 1/(4)/7 V30 (Mi) 2/4/7 V31 (Mi) 2/5/7 V32 (T) (1)/3/(5)/7	oria oria

Par ailleurs, Borges soutient l'idée que ses milongas proviennent de la tradition créole ancrée en lui et qu'il les composa naturellement, sans la nécessité d'un effort particulier, mais plutôt grâce au vécu de révélations, d'illuminations, de « visites de l'Esprit Saint » comme il dit :

Borges decía que las milongas se habían escrito solas, que él no había puesto nada de sí mismo ; simplemente se había dejado ir y los versos aparecían. « Yo he recorrido los corredores de la Biblioteca Nacional ; he caminado por las calles del barrio Sur, que quiero tanto ; por el Norte y por el Centro y, de pronto, he sentido que algo estaba por ocurrir. Entonces, he tratado de agudizar el oído, he tratado de no intervenir y luego he comprendido que me estaba ocurriendo una milonga. Las milongas se han compuesto solas y creo que no he tenido necesidad de escribirlas ; habré cambiado una o dos palabras, pero nada más. Todo eso ha salido de un viejo fondo criollo que tengo y no ha significado ningún esfuerzo para mí. Al mismo tiempo, no puedo comprometerme a escribir un libro de milongas porque eso depende de que tales momentos, esas visitas del Espíritu Santo, aunque parezca vanidoso (y es vanidoso), ocurran. »¹

Sa milonga préférée, d'un auteur anonyme, reflète tout à fait sa propre manière simple et naturelle de composer des milongas, comme le fait remarquer très justement Jean Pierre Bernés :

Borges me fit connaître sa milonga préférée dont les paroles très simples l'enchantaient. Il me les répéta à de nombreuses reprises, avec humour et une feinte humilité, comme si elles résumaient sa propre création poétique, avec une immense modestie :

« Chez d'autres les vers sortent
Tout comme de l'eau de source.
Eh ! bien c'est pareil pour moi !
Même s'ils ne valent rien
Ils sortent de ma bouche
Comme des brebis de l'enclos. »²

Borges met l'accent sur l'authenticité, la véracité, de ses milongas qui content des histoires telles qu'elles se sont produites ou telles qu'elles auraient pu vraisemblablement se produire : « [...] quand j'ai écrit ces *milongas*, je me suis rappelé ou des personnages que j'ai connus ou des personnages dont j'ai entendu beaucoup parler, quand j'étais un enfant par exemple. Alors toutes ces histoires-là que je raconte dans mes *milongas* ne sont pas des inventions. Ce sont des histoires vraies ou, en tout cas, des histoires que j'ai crues vraies. [...] Je trouve que ce que j'ai fait est assez authentique. »³.

A son avis, c'est la milonga qui est véritablement l'âme des faubourgs de Buenos Aires, puisque le tango, « né dans les bordels de 1880 », a « une racine assez infâme »⁴ :

¹ M. E. Vázquez, *Borges. Esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets Editores, 1996, pp. 255-256.

² J. P. Bernés, *J. L. Borges : La vie commence...*, *Op. Cit.*, p. 109.

³ *Jorge Luis Borges*, DVD 2, 4^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*

⁴ Propos tenu par Borges et recueilli par Jean-José Marchand (in *Jorge Luis Borges*, DVD 2, 4^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*).

« En lo que se refiere a la música, tampoco el tango es el natural sonido de los barrios ; lo fue de los burdeles nomás. Lo representativo de veras es la milonga. »¹. Borges s'en est expliqué ainsi à Jean-José Marchand : « Je la préfère [la *milonga*] parce qu'elle correspond à une meilleure époque qui la présente, c'est-à-dire la *milonga* correspond au courage, à la gaieté, à l'espérance, tandis que le tango correspond à des gens lâches, désespérés, qui se vantent d'être tristes, qui ont la vanité de la mélancolie et du désespoir [...] »². C'est pourquoi Borges aurait préféré que le destin de l'Argentine s'identifiât à la « milonga héroïque et non au tango pleurnichard »³. Il considérait les nouveaux tangos comme « la seule contribution argentine à la culture... ou à l'inculture du monde », « la réalisation argentine la plus répandue, celle qui, de manière insolente, a divulgué le nom de l'Argentine sur la face du monde »⁴. Ce point de vue dépréciatif peut expliquer le fait que Borges ait écrit toute une série de milongas — dont il en a retenu trois, dans la *Antología poética 1923-1977* — et nettement moins de tangos.

Un autre motif peut nous induire à comprendre pourquoi Borges préfère la milonga au tango. Il voit dans le tango le symbole du temps qui passe⁵, alors que la milonga et le jeu du *truco* symbolisent, pour lui, l'éternité :

Su versión corriente [de la milonga] es un infinito saludo, una ceremoniosa gestación de ripios zalameros, corroborados por el grave latido de la guitarra. Alguna vez narra sin apuro cosas de sangre, duelos que tienen tiempo, muertes de valerosa charlada provocación ; otra, le da por simular el tema del destino. Los aires y los argumentos suelen variar ; lo que no varía es la entonación del cantor, atiplada como de ñato, arrastrada, con apurones de fastidio, nunca gritona, entre conversadora y cantora. **El tango está en el tiempo**, en los desaires y contrariedades del tiempo ; el chacaneo aparente de **la milonga ya es de eternidad**. La milonga es una de las grandes conversaciones de Buenos Aires ; el truco es la otra. »⁶.

¹ J. L. Borges, *Evaristo Carriego*, *Op. Cit.*, p. 73.

² *Jorge Luis Borges*, DVD 2, 4^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*

³ J. P. Bernés, *J. L. Borges : La vie commence...*, *Op. Cit.*, p. 113.

⁴ *Ibid.*, pp. 102-103.

⁵ Semblable sentiment anime Ernesto Sábato : « Comme personne en Europe, l'homme du tango sent que le temps passe, et avec lui la frustration de tous les rêves et l'inexorable mort. » (E. Sábato, « Les deux Borges », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, *Op. Cit.*, p. 170).

⁶ J. L. Borges, *Evaristo Carriego*, *Op. Cit.*, pp. 73-74. (C'est nous qui surlignons.)

C- D'une poésie aspirant à l'universalité à l'universalité de sa diffusion

1) Borges couronné de la gloire de son vivant

a) La gloire tardive de Schopenhauer

La gloire¹ — et plus précisément la « gloire vraie »² — est, selon Schopenhauer, « la chose la plus exquise que l'homme puisse acquérir », mais « il n'y en a qu'infiniment peu qui puissent y prétendre »³ : « Ce qu'il y a de précieux, ce n'est [...] pas la gloire, mais c'est de la mériter. »⁴, précise-t-il. Pour ce qui le concerne, étant à contre-courant de la pensée hegelienne⁵ — qui faisait autorité à l'époque⁶ —, la gloire s'est fait attendre⁷ : « Ma

¹ Précisons la distinction, fort éclairante, qu'opère Schopenhauer entre l'honneur et la gloire : « La gloire doit [...] s'acquérir ; l'honneur au contraire n'a besoin que de ne pas se perdre. [...] Honneur et gloire sont jumeaux, mais à la façon des Dioscures dont l'un, Pollux, était immortel, et dont l'autre, Castor, était mortel : l'honneur est le frère mortel de l'immortelle gloire. Il est évident que ceci ne doit s'entendre que de la gloire la plus haute, de **la gloire vraie** et de bon aloi, car il y a certes maintes espèces éphémères de gloire. En outre, l'honneur ne s'applique qu'à des qualités que le monde exige de tous ceux qui se trouvent dans des conditions pareilles, la gloire qu'à des qualités qu'on ne peut exiger de personne ; l'honneur ne se rapporte qu'à des mérites que chacun peut s'attribuer publiquement, la gloire qu'à des mérites que nul ne peut s'attribuer soi-même. » (A. Schopenhauer, in *Aphorismes sur la sagesse dans la vie, Op. Cit.*, pp. 49 et 73 ; c'est nous qui surlignons.).

² Schopenhauer distingue « la gloire vraie » (« celle qui vivra à travers les âges futurs ») de « la fausse gloire », « c'est-à-dire la gloire non méritée ». (*Ibid.*, p. 82).

³ *Ibid.*, pp. 7-8.

⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁵ Comme le précise Eugenio Trías : « La filosofía vive entonces el gran momento del racionalismo idealista de la filosofía de Hegel, que no parece admitir competencia » (« El mundo como voluntad y representación », in *El Cultural, Op. Cit.*).

⁶ Rüdiger Safranski indique à ce sujet :

[...] En contra de lo que era corriente en su época, su imagen del hombre no se esboza desde el espíritu, sino desde el cuerpo y las pulsiones, desde la biología. Con Schopenhauer se produce un giro biológico en la filosofía, una auténtica provocación para aquel tiempo. [...] (« La actualidad de Schopenhauer », in *El País, Op. Cit.*)

⁷ Ainsi Rüdiger Safranski souligne-t-il :

[...] Cuando en 1818 apareció publicada su obra magna, estaba convencido de haber cumplido la auténtica tarea de su vida. Viajó a Italia para contemplar cómo caían los rayos de sus pensamientos, pero nada sucedió y se vio obligado a regresar para poner énfasis en sus palabras como profesor académico. Y se dirige para ello nada menos que a Berlín, donde Hegel, el rey de la filosofía en Alemania, abarrota las aulas. A las clases de Schopenhauer asisten cinco oyentes, que pronto se ausentan. [...] Schopenhauer hubo de tener paciencia, toda una vida de paciencia. Tenía su filosofía por verdadera precisamente porque contradecía al gusto general de los creyentes en la razón. (« La actualidad de Schopenhauer », in *El País, Op. Cit.*)

santé est toujours la même, et la postérité attendra encore un peu devant ma porte. »¹, confie-t-il à Julius Frauenstädt qui fut l'un de ses principaux et tous premiers fervents disciples². Dans un élan visionnaire et prophétique, il affirma : « [...] mes écrits auront de la valeur après ma mort, alors qu'ils n'en ont guère aujourd'hui. »³. Eugenio Trías fait remarquer à ce sujet :

La obra de Schopenhauer es, sencillamente, ignorada ; y cuando se la conoce, apenas se la valora, o se la contempla con ironía. Ese tremendo fracaso amarga la vida y el carácter del autor, ya extravagante y singular. Pero podrá gozar, sin embargo, de su tiempo oportuno, o de sus *kairós*. Era una obra prematura, que todavía no había encontrado la generación de lectores que pudieran comprenderla. Esa generación despuntó en la década de los 40. Entonces se suceden a ritmo rápido las ediciones. Y la obra de Schopenhauer alcanza al fin la corriente de lectores que merece, entre los que ya descubrimos a Wagner, a Nietzsche, y a tantos otros. Desde entonces la obra de Schopenhauer se halla siempre en primer plano del interés filosófico y cultural.⁴

Bien que dans sa vie quotidienne il fût fort éloigné de l'attitude de compassion et d'abnégation bouddhiste qu'il prônait⁵ — « Un homme fort peu bouddhiste, toujours à l'affût de la moindre allusion, même critique, à ses écrits [...] »⁶—, Schopenhauer était convaincu que ses écrits relevaient du génie et méritaient la gloire⁷. Non sans humour, il n'oculta pas sa fierté : « Où y a-t-il dans la littérature allemande un livre comme le second volume du *Monde comme volonté et comme représentation*, qu'on peut ouvrir à n'importe quelle page, étant sûr d'y trouver toujours plus de pensées qu'on n'en peut saisir à la fois ?

¹ A. Schopenhauer, *Lettres à un disciple*, traduit de l'allemand par Adolphe Bossert, établissement de l'édition, révision de la traduction, notes et postface par Yannis Constantinidès, Paris, Mille et une nuits, 2011, p. 14.

² « Convaincu d'être victime d'une conspiration du silence, Arthur Schopenhauer (1788-1860) s'improvise chef d'Eglise. Il confie à ses premiers lecteurs enthousiastes, ses « apôtres », le soin de répandre la bonne nouvelle. » (*Ibid.*, 4^{ème} de couverture).

³ *Ibid.*, p. 22.

⁴ E. Trías, « El mundo como voluntad y representación », in *El Cultural*, *Op. Cit.*

⁵ Rüdiger Safranski précise à ce sujet :

[...] La compasión, que para Schopenhauer constituye la única fuente auténtica de la moral, es demasiado rara. Por eso la formación del Estado no puede cimentarse en la compasión, sino que debe fundarse en un egoísmo recíproco bien entendido. [...]

Schopenhauer ha descrito penetrante e inolvidablemente tal superación de la voluntad como instantes de desasimiento, por no decir de redención. ¿ Los experimentó realmente ? Ahí está su talón de Aquiles. Él no fue ni santo ni asceta. Y tampoco se convirtió en el Buda de Fráncfort. Entendía brillantemente la negación de la voluntad siempre que no afectara a su voluntad.

No obstante, acierta con su filosofía de la superación de la voluntad egoísta o ansiosa de sí misma. No hay otra salida. Tenemos que aprender a renunciar ; tenemos que aprender ascetismo. Hemos de mitigar la avaricia. Tenemos que mirar hacia atrás. Ahí estaría el progreso que conviene a nuestra época. Y en este camino, la filosofía de Schopenhauer nos viene como anillo al dedo.

(R. Safranski, « La actualidad de Schopenhauer », in *El País*, *Op. Cit.*)

⁶ A. Schopenhauer, *Lettres à un disciple*, *Op. Cit.*, 4^{ème} de couverture.

⁷ Rüdiger Safranski rapporte dans son article : « [...] poco antes de su muerte, el 21 de septiembre de 1860, [Schopenhauer] declara : “La humanidad ha aprendido de mí algunas cosas que nunca olvidará”. » (« La actualidad de Schopenhauer », in *El País*, *Op. Cit.*).

– (Pouah, mon vieux, ne te vante pas trop !) – [...] »¹. Le début de sa reconnaissance tardive, les dix dernières années de sa vie, apporta à Schopenhauer un soulagement en même temps qu’une grande satisfaction, comme le laisse entendre son commentaire :

J’ai vu les deux histoires populaires de la philosophie que j’ai mentionnées dans ma dernière lettre, et j’ai lu ce qui me concerne. Toutes les deux parlent de moi favorablement, mais brièvement, tandis qu’elles s’étendent longuement sur tout le fatras des crapules – *ex more* [« À leur manière »]. C’est dans le *Livre de la sagesse du monde* (2 volumes, 1851) que je suis le mieux traité ; il y est dit, à la fin, que la philosophie entre dans une période nouvelle, qui prend son point de départ non plus dans la « conscience » (« l’intellect »), mais dans la *volonté*, et que le coryphée et l’auteur de cette révolution, c’est moi. Très bien. Comme c’est agréable, quand on a soixante-quatre ans, d’être présenté comme un nouveau-né qui fait son entrée dans le monde !²

C’est grâce à la presse de l’Angleterre que débuta véritablement la renommée internationale de ses écrits ainsi que le précise Fernando Luis Moreno Claros :

Tenemos que recordar que el aldabonazo que despertó al adormilado público alemán, avisándolo de la llegada de las obras de Schopenhauer como sensación literaria, partió precisamente de aquel país tan amado por el filósofo y en el cual le gustaba imaginarse que lo habían engendrado sus padres : Inglaterra. Pues aunque los *Parerga* habían penetrado en el círculo cada vez más amplio de los acólitos, en realidad, fue una reseña de dicha obra, escrita en inglés y publicada en el número de abril del año 1852 de la prestigiosa *Westminster and foreign quaterly Review*, la que llamó la atención del público culto sobre la obra de aquel pensador alemán hasta entonces desconocido. [...]

Así que durante los últimos diez años de su vida (desde 1850 hasta 1860), Schopenhauer gozó de la estima y el reconocimiento públicos que tanto había añorado desde su juventud.³

Schopenhauer nous a légué sa clef de la compréhension de l’Univers dans son chef-d’œuvre *Le monde comme volonté et comme représentation*. Cependant, le portrait de ce grand penseur qui s’est gravé dans la mémoire collective demeure quelque peu entaché par un stéréotype fort peu laudateur :

[...] *El mundo como voluntad y representación*. Schopenhauer se jactó de que en esta su “obra capital”, de 1819 — él contaba treinta años —, revelaba “la clave para desentrañar el misterio de la existencia”. Desde su juventud estuvo convencido de ser un genio del pensamiento, pero la fama y el público no le sonreirían hasta avanzada edad. Esto y otras circunstancias — su soledad absoluta, por ejemplo — le agrían el carácter hasta el punto de que su figura pasará a la posteridad como estereotipo del sabelotodo perpetuamente enfurruñado, con el sambenito, además, de pesimista, conservador, misógino, engreído y orgulloso ; si bien sus defensores — entre ellos, Nietzsche — lo encumbraron como fustigador moral de elegante estilo y envidiable claridad de pensamiento.⁴

¹ A. Schopenhauer, *Lettres à un disciple*, *Op. Cit.*, p. 37.

² *Ibid.*, pp. 53-54 (en italique dans le texte).

³ L. F. Moreno Claros, *Schopenhauer. Vida del filósofo pesimista*, *Op. Cit.*, pp. 280 et 282.

⁴ L. F. Moreno Claros, « El secreto de Schopenhauer », in *El País*, *Op. Cit.*

b) La gloire fulgurante de Borges

A la différence de Schopenhauer dont il fut un fervent et précoce admirateur¹, Borges représente le parcours remarquable et exceptionnel d'un écrivain de langue espagnole et de culture universelle qui a joui d'une rapide et immense reconnaissance internationale et dont l'œuvre a, très tôt, été marquée du sceau de l'universalité : « *J. L. Borges est le premier écrivain d'Amérique latine ayant connu de son vivant une réputation européenne, puis mondiale, grâce à des écrits qui ne devaient rien, ou presque rien, aux prestiges de l'exotisme.* Ne fût-ce qu'à ce titre, il fait date dans l'histoire des lettres ibéro-américaines. Pour la première fois on y voit à l'universalité des aspirations répondre l'universalité de la diffusion. »². Ce fut « el boom Borges »³. Mario Vargas Llosa reconnaît que c'est une « [...] suprême gloire pour un écrivain, son entrée dans la *Pléiade*, la bibliothèque des immortels, avec deux gros volumes et un Album de la Pléiade riche d'images de toute sa biographie. »⁴. Borges a fait remarquer : « La popularidad (que nunca he buscado) y la impopularidad son el anverso y el reverso de una misma moneda »⁵. Il explique n'avoir jamais recherché le succès⁶, ni s'être préoccupé des ventes de ses publications ; le contexte de l'époque de sa jeunesse était autre :

BARNSTONE : Lorsque vous étiez jeune homme et que vous travailliez dans une bibliothèque de Buenos Aires, que pensiez-vous du fait de publier des livres et d'avoir du succès ; votre opinion a-t-elle évolué au fil des années ?

BORGES : Je n'ai jamais pensé au succès. L'idée de succès n'avait pas cours dans le Buenos Aires de ma jeunesse. Leopoldo Lugones, par exemple, qui était considéré comme le plus grand poète d'Argentine, ne publiait pas plus de cinq cents exemplaires, et ne se préoccupait jamais des ventes. Emily Dickinson disait que le fait de publier ne faisait en rien partie du destin ou de la carrière de l'écrivain. Elle n'a rien publié de son vivant. Et nous pensions tous la même chose. Nous n'écrivions pas pour une minorité, pour une majorité, pour un public quelconque. Nous écrivions pour nous faire plaisir et, peut-être, pour faire plaisir à nos amis. Ou pour nous débarrasser de quelque idée. Alfonso Reyes, le grand écrivain mexicain, m'a dit un jour : Nous publions afin de ne pas corriger indéfiniment nos brouillons. Et il avait raison.⁷

¹ Borges souligne à Sabato : « [...] pour moi le principal philosophe est Schopenhauer, et je ne crois pas que durant sa vie il ait connu le succès. » (J. L. Borges / E. Sabato, conversation du 11 janvier 1975, in *Conversations à Buenos Aires, Op. Cit.*, p. 90).

² M. Berveiller, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges, Op. Cit.*, p. 49 (Mis en italique dans le texte par l'auteur ; c'est nous qui surlignons.).

³ Expression prononcée par le journaliste Joaquín Soler Serrano (in *Jorge Luis Borges entrevistado en "A Fondo"* [1980], *Op. Cit.*).

⁴ M. Vargas Llosa, *Un demi-siècle avec Borges, Op. Cit.*, p. 74.

⁵ J. L. Borges / N. J. Montenegro, *Diálogos, Op. Cit.*, p. 88.

⁶ « La fama me llegó gradualmente, como la ceguera. Nunca la cultivé ni la busqué ni la alenté. Fue algo que de una manera muy curiosa me otorgaron los demás. » (Verónica Abdala / Carlos Polimeni / Rep, *Borges para Principiantes, Op. Cit.*, p. 168).

⁷ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire, Op. Cit.*, pp. 124-125.

Borges se considère, avant tout, « comme un humaniste » et se pose en défenseur de ce mouvement : « Je pense que nous devons à tout prix sauvegarder l’humanisme. C’est notre seule richesse. Je fais mon possible. Je me considère comme un humaniste, bien sûr. Je ne trouve aucun intérêt à la politique, à la course à l’argent **ni à la gloire** — tout cela m’est étranger. Mais je vénère **Virgile**, je vénère toutes les littératures. Je vénère le passé — nous en avons besoin pour créer l’avenir. »¹. Dans sa thèse de doctorat Leticia Otero Sugden apporte, à ce sujet, un éclairage des plus pertinent :

Dans un schéma simplifié, issu de complexes théories philosophiques, l’auteur [Borges] rapproche l’homme du néant, son identité de la non-identité, son parcours comparable au parcours de n’importe quel mortel. Cependant, il ne faudrait pas croire un seul instant qu’il tisse une quelconque philosophie anti-humaniste : tout au contraire, Borges **croit en l’homme** et affirme que **l’art est impérissable**. Comme l’auteur le faisait remarquer déjà dans un de ses écrits de jeunesse *La traducción de un incidente* faisant partie de *Inquisiciones*, publié en 1925 :

« la constancia de la vida, la duradera continuidad de la vida, es una certidumbre de arte. Aunque las apariencias caduquen y se transformen [...] siempre perdurará una esencia poética. La realidad poética puede caber en una copla lo mismo que en **un verso virgiliano** »²

Un jour, « [Borges] s’en prit à la vanité de la gloire, “cette chose bruyante que Shakespeare compare à une bulle et que se partagent aujourd’hui les marques de cigarette et les politiciens” »³, comme en témoigne Jean Pierre Bernés. Cette idée de la vaine gloire trouve semblable résonance dans le poème dédié à Baltasar Gracián. La voix poétique émet l’hypothèse selon laquelle, une fois passé dans l’au-delà, Gracián se retrouva peut-être complètement aveuglé par la lumière de la Vraie Gloire de Dieu⁴, à moins qu’il ne connût jamais la Gloire divine et qu’il demeurât empêtré dans la création éternelle de labyrinthes et d’arguties superfétatoires, autre hypothèse que dévoile l’ultime strophe :

v. 33	Sé de otra conclusión. Dado a sus temas	Je sais une autre conclusion. Obnubilé
v. 34	minúsculos, Gracián no vio la gloria	Par ses infimes thèmes, il ne vit point la gloire,
v. 35	y sigue resolviendo en la memoria	Il continue à retourner dans sa mémoire
v. 36	laberintos, retruécanos y emblemas.	Des labyrinthes, des calembours, des emblèmes.

¹ *Ibid.*, p. 97. (C’est nous qui surlignons.)

² L. Otero Sugden, *Paul Valéry et Jorge Luis Borges. Deux écrivains à la recherche de leur identité : une lecture borgésienne de Monsieur Teste*, *Op. Cit.*, p. 57. (C’est nous qui surlignons.)

³ J. P. Bernés, *J. L. Borges : La vie commence...*, *Op. Cit.*, pp. 133-134.

⁴ J. L. Borges, « Baltasar Gracián », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 60 :

v. 25	¿ Qué habrá sentido al contemplar de frente los Arquetipos y los Esplendores ? Quizá lloró y se dijo : Vanamente busqué alimento en sombras y en errores.	Qu’aura-t-il donc senti, en contemplant de face Tous les Archétypes et toutes les Splendeurs ? Peut-être pleura-t-il, se disant : vainement Je me suis nourri d’ombres, j’ai vécu dans l’erreur.
v. 30	¿ Qué sucedió cuando el inexorable sol de Dios, La Verdad, mostró su fuego ? Quizá la luz de Dios lo dejó ciego en mitad de la gloria interminable.	Qu’advint-il, lorsque l’inexorable soleil De Dieu, la Vérité, sa flamme lui montra ? La lumière de Dieu, peut-être l’aveugla Tout au milieu de sa gloire interminable.

Borges prend toujours soin d'afficher de la modestie et, parfois, l'on peut s'interroger si elle est vraiment sincère ou feinte. Dans un apparent élan de modestie et de mésestime de soi, il affirme que sa bibliothèque ne recèle aucun de ses écrits personnels et en livre la raison :

Puisque nous sommes entre amis, je vais vous dire quelque chose. Lorsque vous viendrez chez moi — et j'espère que vous viendrez tous le moment venu dans ma maison, rue Maipù, au nord de Buenos Aires —, vous trouverez une excellente bibliothèque, mais pas un seul de mes livres, car je n'en veux pas dans ma bibliothèque. Ma bibliothèque se compose de *bons* ouvrages. Qui suis-je pour voisiner avec Virgile ou Stevenson ? Voilà pourquoi il n'y a aucun de mes livres chez moi.¹

Il va même jusqu'à qualifier ses poèmes de « simples exercices » : « Des exercices de langue, je pense. Des exercices de langue espagnole, d'euphonie poétique, des exercices de rimes aussi. Comme je ne suis pas très bon en rimes, je fais ce que je peux. Ce sont aussi des exercices d'imagination »². Il semble convaincu, sincèrement ou pas, qu'on lui a accordé trop d'attention — tout particulièrement en France³ — et que l'on a prêté à ses propos trop de sérieux : « Je pense que je suis une erreur, que l'on a fait trop grand cas de moi. Je suis un écrivain largement surestimé. En même temps, je vous suis reconnaissant, à tous, de me prendre au sérieux. Ce n'est pas mon cas. »⁴. Cette apparente modestie de Borges occulte un « jeu de fausse modestie et de subtil narcissisme »⁵ selon Rémi Le Marc'hadour ou, du moins, un « mélange de fausse et de vraie modestie »⁶.

Dès lors, on comprend mieux pourquoi il ressent, à chaque remise de récompenses honorifiques, un certain embarras en même temps que du plaisir et une profonde satisfaction, comme il l'avoue à María Esther Vázquez :

— Revenons au thème des honneurs ; chaque fois qu'une université vous a nommé docteur honoris causa, vous en avez éprouvé du plaisir et de l'émotion.
— Oui, c'est étrange. Je me sentais très mal à l'aise la veille, très mal à l'aise...
— ... trois minutes avant.
— ... trois minutes avant. Je me sens mal à l'aise pendant que je parle et, en même temps, je sens en moi une émotion mystérieuse ; je me dis que c'est puéril. Il est rare qu'un homme fait éprouve de tels sentiments, mais cela procure une satisfaction passagère... C'est d'être reconnu, d'être salué...⁷

¹ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 14 (en italique dans le texte).

² *Ibid.*, p. 34.

³ Borges a confié à Mario Vargas Llosa : « Une publication comme *L'Herne*, par exemple, c'est quelque chose qui m'a comblé de gratitude et m'a, en même temps, accablé un peu. Je me suis senti indigne d'une attention aussi intelligente, aussi perspicace et minutieuse et, je le répète, aussi généreuse envers moi. Je vois qu'en France il y a beaucoup de gens qui connaissent mon « œuvre » (j'y mets des guillemets) beaucoup mieux que moi. » (M. Vargas Llosa, *Un demi-siècle avec Borges*, *Op. Cit.*, p. 14).

⁴ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 17.

⁵ R. Le Marc'hadour, *Identité et individuation dans l'œuvre de Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, p. 223.

⁶ *Ibid.*, p. 230.

⁷ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, p. 59.

A noter que le 19 janvier 1983, Borges fut reçu au Palais de l'Élysée et promu au grade de Commandeur de la Légion d'honneur par le Président François Mitterand. Jean d'Ormesson, pour sa part, lui remit la médaille d'or de l'Académie française.

En dépit de sa renommée internationale, Borges n'a jamais reçu la suprême distinction dont il rêvait intimement : le Prix Nobel. Cette ombre au tableau ne marque-t-elle pas le comble de l'ironie du sort ? Lui qui s'était tant passionné pour la mythologie scandinave s'est vu, à maintes reprises, refuser ce Prix par les Scandinaves. Borges en est venu à ironiser à ce sujet, comme si l'éternel retour de ce fait entraînait désormais dans le mythe borgésien : « Es una antigua tradición escandinava. Me nominan para el Premio, se lo dan a otro. Ya todo eso es una especie de rito. [...] »¹. Malgré ses divergences de points de vue littéraires avec Pablo Neruda, « [Borges] se rappelle avec reconnaissance qu'à Stockholm lorsqu'on demanda au poète chilien à qui il aurait attribué le prix Nobel, il répondit : "À Borges". »². Beaucoup lui ont reproché d'avoir honoré l'invitation d'Auguste Pinochet à un repas et de lui avoir déclaré : « Es un honor ser recibido por usted »³. C'est indéniablement l'une des principales raisons à l'origine de son éviction. Borges n'est pas sans regret d'avoir commis cette maladresse et semble en avoir tiré un enseignement :

— *Vous avez reçu une fois une décoration de Pinochet et tout le monde vous a reproché de l'avoir acceptée. Pourquoi l'avez-vous fait ?*

— C'est vrai, mais il ne s'agissait pas d'une décoration. J'ai été fait docteur *honoris causa* de l'université de Santiago du Chili : le président m'a invité et je ne pouvais, me trouvant là-bas, refuser cette invitation.

— *A quoi vous a-t-il invité ?*

— A un repas. Mais j'étais venu pour recevoir mon doctorat et c'est tout.

— *On vous a beaucoup critiqué.*

— Et d'ailleurs j'ai commis une faute : je savais que je jouais mon prix Nobel, mais j'ai pensé : c'est vraiment trop absurde de juger un écrivain sur ses idées politiques ! Mais là aussi, je confesse aujourd'hui que je me trompais : il ne s'agissait pas d'une raison politique, il s'agissait d'une raison éthique. Je viens de recevoir maintenant, par exemple, une invitation du Paraguay et je ne l'ai pas acceptée, parce que si je ne soutiens pas les militaires ici, je ne vais pas aller les soutenir là-bas.⁴

Que l'œuvre d'un écrivain puisse être passée à un autre crible que celui dont elle émane, n'emporte pas son adhésion compte tenu de l'ondoyance des opinions politiques⁵ :

— Comme c'est étrange ! Il est absurde de juger de la valeur esthétique d'un écrivain sur ses idées politiques alors qu'elles sont peut-être ce qu'il y a de plus superficiel en lui. Les opinions changent, elles se laissent mener par les modes sous bien des aspects. Voyez Lugones : il a été anarchiste, il a été

¹ Jorge Luis Borges [2006], in *Documenta*, *Op. Cit.*

² M. Vargas Llosa, *Un demi-siècle avec Borges*, *Op. Cit.*, p. 42.

³ *Los paseos con Borges* [documental], dirección, guión y producción de Adolfo García Videla, fotografías de Carlos Orgambide, Buenos Aires, Producción Cóndor, 1976/1977, (55 min).

⁴ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, pp. 193-194.

⁵ Comme le fait remarquer à ce propos Schopenhauer : « Les opinions changent selon le temps et le lieu [...] » (in *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 1205).

socialiste, il a été démocrate pendant la guerre — je parle de la Première Guerre —, après quoi il a été fasciste, et il est toujours resté Lugones, il a toujours aussi bien écrit.

— *Vous aussi, vous avez changé : vous avez d’abord été nationaliste, même si, heureusement, vous n’avez jamais été fasciste.*

— Non, *caramba* ! Je n’ai jamais été jusque-là.

— *Comment définiriez-vous aujourd’hui votre position politique ?*

— Je me vois simplement comme un vieil anarchiste.¹

2) Pourquoi Borges est-il devenu mondialement connu ?

Schopenhauer fait remarquer qu’« [...] il faut un concours de circonstances extérieures et un hasard pour que l’auteur arrive, de son vivant, à la gloire ; le cas sera d’autant plus rare que le genre des œuvres est plus élevé et plus difficile. »². Il y a donc lieu de s’interroger sur la conjonction de facteurs qui a contribué à la consécration de Borges, de son vivant, et de tenter d’en relever les principaux.

a) Sons sens de l’amitié et son art de l’humour

• Le sens de l’amitié

Borges considère l’amitié comme une valeur fondamentale, « une passion »³ et « l’une des qualités majeures de l’Argentin »⁴ : « Je crois que j’ai hérité de ma mère la qualité qu’elle avait de toujours penser du bien d’autrui en son sens profond de l’amitié. »⁵, confie-t-il. Au fil de ses lectures, il a tissé d’intimes amitiés avec certains écrivains ainsi qu’avec leurs personnages⁶, comme il le reconnaît : « [...] fui mereciendo amistades

¹ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, pp. 195-196.

² A. Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, *Op. Cit.*, p. 75.

³ Jean Pierre Bernés témoigne à ce sujet : « [...] il [Borges] insista pour une prochaine lecture de *Bouvard et Pécuchet*, son roman préféré de Flaubert dont il disait : “Cette façon de considérer l’amitié comme une passion est une idée particulièrement chère aux Argentins.” » (J. P. Bernés, *J. L. Borges : La vie commence...*, *Op. Cit.*, p. 183).

⁴ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, p. 172.

⁵ J. L. Borges, *Essai d’autobiographie*, précédé du *Livre de préfaces*, *Op. Cit.*, p. 274.

⁶ « Quand je songe à des amis qui me sont aussi chers que Don Quichotte, M. Pickwick, M. Sherlock Holmes, le Dr. Watson, Huckleberry Finn, Peer Gynt et ainsi de suite (mais je ne suis pas sûr d’avoir tant d’autres amis), je sens bien que les hommes qui ont écrit l’histoire de ces gens ont souvent dépassé la mesure,

escritas que todavía me honran : **Schopenhauer**, Unamuno, Dickens, De Quincey, otra vez Quevedo. »¹. Adolfo Bioy Casares a attesté que Borges avait coutume de se comporter comme s'il se trouvait en réelle et constante communication avec ses propres personnages, comme s'il cohabitait avec eux : « Quand nous nous rencontrons pour travailler aux contes, Borges a l'habitude de m'annoncer qu'il apporte des nouvelles de tel ou tel personnage. Comme s'il les avait vus, comme s'il vivait avec eux [...] »². Autant ses innombrables amitiés littéraires virtuelles qu'il a tissées que ses amitiés "réelles" ont contribué à l'essor de son talent et de sa notoriété³. Schopenhauer, lui, se montre plutôt réservé, pour ne pas dire sceptique, quant à l'existence de la véritable, de la vraie amitié :

On pourrait, il est vrai, se demander s'il y a vraiment des gens qui méritent l'estime et l'amitié sincères. Quoi qu'il en soit, j'ai plus de confiance dans un brave chien, quand il remue la queue, que dans toutes ces démonstrations et ces façons.

La vraie, la sincère amitié présuppose que l'un prend une part énergique, purement objective et tout à fait désintéressée au bonheur et au malheur de l'autre, et cette participation suppose à son tour une véritable identification de l'ami avec son ami. L'égoïsme de la nature humaine est tellement opposé à ce sentiment que l'amitié vraie fait partie de ces choses dont on ignore, comme du grand serpent de mer, si elles appartiennent à la fable ou si elles existent en quelque lieu.⁴

Au collègue Calvin de Genève, Borges tissa une profonde amitié avec Maurice Abramowicz qui lui fit découvrir la poésie de Rimbaud et, plus tard, il entretiendra avec lui une correspondance sur des thèmes littéraires. Dans son dernier recueil, Borges dédie à son ami genevois défunt un émouvant poème en prose où occupent une place prépondérante les thèmes de l'incrédulité face à l'inconcevable mort et de la croyance en l'immortalité de l'âme, commentés antérieurement dans la deuxième partie de notre étude :

Abramowicz

Esta noche, no lejos de la cumbre de la colina de Saint Pierre, una valerosa y venturosa música griega nos acaba de revelar que **la muerte es más inverosímil que la vida** y que, por consiguiente, **el alma perdura cuando su cuerpo es caos**. Esto quiere decir que María Kodama, Isabelle Monet y yo no somos tres, como ilusoriamente creíamos. Somos cuatro, ya que tú también estás con nosotros, Maurice. Con vino rojo hemos brindado a tu salud. No hacía falta tu voz, no hacía falta el roce de tu mano ni tu memoria. Estabas ahí, silencioso y sin duda sonriente, al percibir que **nos asombraba y**

mais aussi que les aventures imaginées par eux étaient des sortes de miroirs ou d'attributs de ces personnages. » (J. L. Borges, conférence « Pensée et poésie », in *L'art de poésie*, Op. Cit., p. 90).

¹ J. L. Borges, « La frucción literaria », in *El idioma de los argentinos*, Op. Cit., p. 92. (C'est nous qui surlignons.)

² A. Bioy Casares, « Lettres et Amitiés », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Op. Cit., p. 16.

³ Emir Rodríguez Monegal fait remarquer : « [...] Borges adore insérer les noms de ses amis dans ses nouvelles, en guise d'hommage privé et de mystification publique. Il l'a fait avec Bioy Casares et d'autres amis littéraires dans « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » ; il a inclus Patricio Gannon et moi-même dans la nouvelle « L'Autre Mort » (reprise dans *L'Aleph*, 1967). Présenter Maurice Abramowicz en train de réfuter les hérésies du personnage fictif qu'est Runeberg, voilà **un exemple typique de l'humour très personnel de Borges**. » (in *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*, Op. Cit., p. 141 ; c'est nous qui surlignons).

⁴ A. Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, Op. Cit., p. 137.

maravillaba ese hecho tan notorio de que nadie puede morir. Estabas ahí, a nuestro lado, y contigo las muchedumbres de quienes duermen con sus padres, según se lee en las páginas de tu Biblia. Contigo estaban las muchedumbres de las sombras que bebieron en la fosa ante Ulises y también Ulises y también todos los que fueron o imaginaron los que fueron. Todos estaban ahí, y también mis padres y también Heráclito y Yorick. Cómo puede morir una mujer o un hombre o un niño, que han sido tantas primaveras y tantas hojas, tantos libros y tantos pájaros y tantas mañanas y noches.

Esta noche puedo llorar como un hombre, puedo sentir que por mis mejillas las lágrimas resbalan, porque sé que en la tierra no hay una sola cosa que sea mortal y que no proyecte su sombra. Esta noche me has dicho sin palabras, Abramowicz, que **debemos entrar en la muerte como quien entra en una fiesta.**¹

Force est de constater que ce poème entre tout à fait en résonance avec la pensée de Schopenhauer qui s'est attaché à démontrer « l'indestructibilité de notre être en soi », « l'indestructibilité de notre être véritable ». L'affirmation de la voix poétique « el alma perdura cuando su cuerpo es caos » renvoie à l'idée selon laquelle la mort n'est pas « un anéantissement absolu » de l'être², c'est-à-dire que l'homme connaît « la fin temporelle » de son corps en tant que « phénomène temporel »³, mais son « essence véritable », « indépendante du temps et par là éternelle »⁴, demeure impérissable : « [...] loin de subir par le fait de la mort un anéantissement absolu, l'être vivant continue à exister avec et dans l'ensemble de la nature. », soutient Schopenhauer qui s'appuie, entre autres, sur la pensée des Hindous⁵, de Spinoza⁶, du christianisme et des philosophes grecs⁷. Schopenhauer considère avec bienveillance la doctrine de la métempsycose qui existe depuis les temps les plus anciens, croyance porteuse à son avis d'un haut degré de vérité⁸.

¹ J. L. Borges, poème « Abramowicz », recueil « Los conjurados » (1985), in *Obra poética, 3 (1975-1985)*, *Op. Cit.*, pp. 278-279. (C'est nous qui surlignons.)

² Selon Schopenhauer, « l'homme [...] redoute dans la mort un anéantissement absolu [...] » alors que la mort conduit à un « néant empirique » qui « n'est nullement un néant absolu » (A. Schopenhauer, « Chap. XLI- De la mort et de ses rapports avec l'indestructibilité de notre être en soi », Supplément au Livre Quatrième du chap. 54, in *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, pp. 1214 et 1225).

³ *Ibid.*, p. 1228.

⁴ *Ibid.*, p. 1247.

⁵ Plus précisément l'*Upanishad* des *Védas* (*Ibid.*, p. 1219).

Comme le met tout particulièrement bien en lumière le roman de Christoph Poschenrieder, Schopenhauer était un lecteur féru de l'*Oupnek'hat* : « [...] ainsi s'appelait en Europe l'unique édition accessible des *Upanishads* » (C. Poschenrieder, *Le Monde est dans la tête*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Flammarion, 2012 pour la traduction française, pp. 72-73).

⁶ « La profonde conviction de l'impossibilité pour la mort de nous anéantir, cette conviction que chacun porte au fond de son cœur, à en juger par les scrupules de conscience toujours inévitables à l'approche du dernier moment, cette conviction, dis-je, tient fortement à la conscience de notre nature primitive et éternelle ; de là les termes par lesquels l'exprime Spinoza : *sentimus experimurque nos aeternos esse* [nous sentons et nous éprouvons que nous sommes éternels] (*Ethique*, V, prop. 23, schol.) » (A. Schopenhauer, « Chap. XLI- De la mort et de ses rapports avec l'indestructibilité de notre être en soi », Supplément au Livre Quatrième du chap. 54, in *Le monde comme volonté et comme représentation*, *Op. Cit.*, p. 1232).

⁷ « A bien considérer les choses, il est inconcevable que ce qui existe une fois dans toute la force de la réalité doive jamais être réduit à rien, et ne soit plus ensuite pendant un temps infini. De là, chez les chrétiens, la doctrine de la résurrection universelle ; chez les Hindous, celle de la création sans cesse renouvelée du monde par Brahma, sans compter les dogmes semblables des philosophes grecs. » (*Ibid.*, p. 1235).

⁸ « Déjà enseignée dans les *Védas*, comme dans tous les livres sacrés de l'Inde, la métempsycose est, chacun le sait, le centre du brahmanisme et du bouddhisme, et elle règne ainsi aujourd'hui encore dans toute la partie

Ainsi, dans le poème de Borges, Maurice Abramowicz, à présent invisible et silencieux, n'en demeure pas moins présent parmi ses amis, comme le souligne l'anaphore « Estabas ahí ». La recommandation qu'Abramowicz a transmise au sujet borgésien, probablement par voix onirique (« Esta noche »), c'est-à-dire « debemos entrar en la muerte como quien entra en la fiesta », délivre une sorte d'ultime révélation qui peut déconcerter. En effet, l'attitude d'accueillir la mort comme s'il s'agissait d'un événement festif alors qu'elle met fin à l'existence de notre être corporel, semble ne pas aller de soi. Or, à la lueur de la pensée de Schopenhauer, elle devient plus aisément intelligible : « Et par-dessus tout la mort est la grande occasion de n'être plus le moi : heureux alors qui sait en profiter ! »¹. Elle nous libèrerait de l'individualité de notre moi temporel et nous plongerait dans l'essence atemporelle de notre être en soi, susceptible de pouvoir transmigration d'un corps dans un autre : « notre être en soi [...] peut persister dans un présent perpétuel et goûter le fruit de l'affirmation de la volonté de vivre »². Du point de vue de la pensée hindoue, il s'agirait ainsi d'avoir l'espoir d'être accueilli, non par le visage monstrueux et menaçant du Dieu Yama, mais plutôt par son autre visage, souriant et clément : « Les Hindous donnent au Dieu de la mort, Yama, deux visages : l'un horrible et effroyable, l'autre aimable et bienveillant »³, précise Schopenhauer.

Selon Borges, l'amitié réside dans « le plaisir de ce qui est différent dans l'identique », ce qui peut expliquer son engouement pour l'aspect à la fois semblable et nuancé entre, par exemple, deux pays ou deux écrivains :

[...] Pour un Argentin, je crois qu'il y a un plaisir spécial en Uruguay : le plaisir de l'affinité essentielle, et des petites différences, des nuances : le plaisir de ce qui est différent dans l'identique... Cela est aussi valable pour l'**amitié**. A Montevideo tout est pareil, mais il y a des carreaux de céramiques dans les vestibules, et le heurtoir est au milieu de la porte et non sur le côté. **L'amitié entre êtres identiques, par contre, serait impossible.**⁴

de l'Asie non conquise à l'islamisme, c'est-à-dire chez plus de la moitié de la race humaine, comme la croyance la plus solide, et dont l'influence pratique est d'une puissance inimaginable. Elle était de même un élément de la foi égyptienne (Hérodote, II, 123) ; Orphée, Pythagore et Platon l'empruntèrent aux Egyptiens avec enthousiasme, et les pythagoriciens plus que les autres s'y tinrent avec fermeté. Qu'elle ait été aussi enseignée dans les mystères des Grecs, c'est ce qui ressort sans conteste du neuvième livre des *Lois* de Platon. Némésius [...] dit même : [...] Tous les Grecs qui ont déclaré que l'âme était immortelle ont la croyance commune dans le passage de l'âme d'un corps dans un autre. [...] L'*Edda* aussi, notamment dans la *Voluspa*, professe la métempsycose. Elle n'était pas moins le fondement de la religion des druides [...] » (*Ibid.*, pp. 1254-1255).

¹ *Ibid.*, p. 1258.

² *Ibid.*, p. 1224.

³ *Ibid.*, p. 1212.

⁴ J. L. Borges / C. Peralta, « L'électricité des mots », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne, Op. Cit.*, p. 411. (C'est nous qui surlignons.)

A la lumière de ce passage, l'on saisit mieux son affinité avec des personnes qui, à la fois, coïncident et contrastent avec lui, telles que Macedonio Fernández ou Adolfo Bioy Casares. Borges ne manqua pas de souligner l'importance majeure de ses retrouvailles avec Macedonio Fernández¹, l'un des meilleurs amis de son père, dont il dit avoir hérité l'amitié et qu'il désignait comme « l'homme le plus extraordinaire qu'il eût jamais connu »² :

Il se peut que l'événement majeur de mon retour ait été Macedonio Fernández. De tous les gens que j'ai rencontrés au cours de mon existence — et j'ai rencontré beaucoup d'hommes remarquables — aucun n'a fait sur moi une impression aussi profonde et aussi durable que Macedonio Fernández. Petite silhouette surmontée d'un chapeau melon noir, il nous attendait sur la darse Nord quand nous débarquâmes et j'ai hérité de l'amitié qu'il portait à mon père. [...] Il prétendait non seulement que nous étions de même nature que les rêves mais il était persuadé que nous vivions tous dans un monde de rêve. [...].³

Macedonio Fernández prétendait être lecteur des philosophes allemands, en particulier de Schopenhauer, dont il a transmis à Borges le culte. Ce dernier rend hommage, tout particulièrement, au sens inné de la réflexion qu'avait Macedonio Fernández, ce qui l'a conduit à découvrir les grandes idées philosophiques⁴ :

[...] Tout ce qu'il a dit sur le monde a déjà été dit, disons, par les Grecs, par les Hindous, par Berkeley, par Hume, par Schopenhauer et par bien d'autres, sans doute. Mais ce qui est important, c'est qu'il est arrivé lui-même à ses idées-là. Il n'y est pas arrivé en les lisant. Il lisait fort peu. En général, il prenait un livre. Je me rappelle que nous avons lu Schopenhauer ensemble. Alors il ouvrait le livre, il lisait quatre ou cinq lignes, et après cela, il se mettait à les discuter, et parfois, à les contredire. Mais, comme il était naturellement poli, il ne voulait pas contredire Schopenhauer [...] Je crois que Macedonio est arrivé par ses propres moyens, disons, je ne dirais pas à toutes les idées possibles, mais aux idées anciennes de l'humanité. [...] C'était un admirable causeur [...] et un causeur laconique.⁵

Hector Bianciotti apporte, par ailleurs, un éclairage des plus intéressants :

[Macedonio] vécut presque toute sa vie dans de modestes pensions, soit dans la capitale, soit en province, en la seule compagnie de sa guitare et de quelques cahiers que, une fois remplis de ses méditations, il s'empressait d'abandonner derrière lui lorsqu'il changeait de domicile, puisqu'il soutenait – Borges le lui entendit dire – que supposer que l'on peut perdre quelque chose est de l'orgueil, l'esprit humain étant si pauvre qu'il est condamné à trouver, perdre et redécouvrir toujours les mêmes perplexités et les mêmes métaphores. [...] [il] passa sa vie à se méfier des vérités acquises : à imaginer l'envers du monde tel que le langage l'a forgé.

¹ Macedonio « [fue] un gran amigo del padre y un hombre por el que Borges iba después a profesar una admiración sin límites » (Propos de Alejandro Vaccaro, recueilli dans le documentaire *Jorge Luis Borges* du programme de télévision *Documenta*, *Op. Cit.*).

² Hector Bianciotti, « Le maître de Borges », in *Le Mondes des Livres*, *Op. Cit.*

³ J. L. Borges, *Essai d'autobiographie*, *Op. Cit.*, pp. 297 et 300.

⁴ « ¿ Qué soy yo ? ¿ Qué es el tiempo ? ¿ Qué puede ser la muerte ? ¿ Qué es mi alma ? Yo sentí en Macedonio quizás esa **inocencia**, digamos, del primer filósofo. », comme témoigne Borges (*Borges en "Encuentros con las artes y las letras"* [1976], *Op. Cit.* ; c'est nous qui surlignons.).

⁵ *Jorge Luis Borges*, DVD 2, 4^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*

Cela le poussait à abonder en paradoxes – ce rire de la pensée, cette écume au sommet de la vague de la philosophie. De sorte que si l'on essaye d'isoler, dans ses pages scrupuleusement illogiques, des assertions, celles-ci paraissent se réduire à de simples plaisanteries. Et pourtant, on n'est pas loin des jeux de mots – des « *nonsense* » si chargés de sens – d'un Lewis Carroll quand, par exemple, à propos d'une salle de conférence désertée par le public, Macedonio insinue que s'il y avait eu encore un absent, il n'aurait pas trouvé de place. Ou, dans le cas contraire, que l'assistance était si grande que même les non-présents s'y trouvaient.¹

Tout particulièrement éclairant est le reportage de André di Tella et de Ricardo Piglia consacré à Macedonio Fernández d'où ressort l'influence de ce grand penseur sur la génération littéraire à venir : « Sin Macedonio Fernández sería imposible imaginar no sólo a Borges sino también a Marechal, a Cortázar, a Néstor Sánchez y a muchos que vinieron después. »².

Alberto Manguel relate les circonstances de la naissance de l'amitié — à l'origine improbable — entre Adolfo Bioy Casares et Jorge Luis Borges :

Es fama que Bioy y Borges se conocieron gracias a Victoria Ocampo. [...] Adolfo, como lo llamaban entonces, tenía 17 años ; Borges, 32. Su primera conversación, según recuerda el mismo Bioy, fue el trayecto de regreso de la casa de Victoria. Con la torpeza del joven escritor ante el ya consagrado, Bioy emprendió “el elogio de la prosa desvaída de un poetaastro que dirigía la página literaria de un diario porteño”.

“De acuerdo”, respondió Borges, “pero fuera de Fulano ¿ a quién otro admira, en este siglo o en cualquier otro ?”.

“A Gabriel Miró, a Azorín, a James Joyce”, fue la imposible respuesta.

[...]

Toda amistad es en alguna medida inexplicable ; la de estos dos hombres cuyos gustos literarios coincidían sólo a veces y cuyos modos de vida eran más o menos incompatibles, fue al menos misteriosa, y que hayan escrito juntos algunos de los textos más agudos y cómicos de la lengua castellana, parece casi un milagro.³

Manuel Vicent met particulièrement bien en lumière l'amitié à la fois si profonde et tout en contraste qui existait entre Adolfo Bioy Casares et Jorge Luis Borges ainsi que le rôle intime qu'elle joua : « Borges vivía aventuras de galán a través una figura interpuesta en la persona de Bioy Casares, un devorador de mujeres, el rey del bataclán. Con su amigo departió durante treinta años la cena todas las noches con chismorreos empollados por la gran clueca Victoria Ocampo, ama y señora de la revista *Sur*, donde abrevaron los intelectuales de moda de Europea traídos por ella a Argentina a buen precio. »⁴. Ces

¹ H. Bianciotti, « Le maître de Borges », in *Le Monde des Livres*, Op. Cit.

² *Macedonio Fernández*, documental bajo la dirección de André di Tella, guión de Ricardo Piglia y de André di Tella, producido por la Secretaría de Cultura de *La Nación Argentina*, Buenos Aires, 1995, 43'20.

³ A. Manguel, « Una amistad », in *El País*, Madrid, 14 de octubre de 2006.

⁴ M. Vicent, « Jorge Luis Borges : la visión del ámbar », in *El País Babelia*, Op. Cit.

Pour de plus amples éclairages sur cette amitié, est consultable le journal intime de Bioy Casares : *Borges*, Barcelona, Ediciones Destino, 2006, 1664 pages.

amitiés que Borges noua dans son pays, avec Macedonio Fernández, Victoria Ocampo, Adolfo Bioy Casares, son épouse, Silvina Ocampo¹, ainsi qu'avec de multiples collaborateurs dans la rédaction des articles pour diverses revues ou encore des amitiés nouées à l'étranger ont été déterminantes. Sa passion pour la littérature et pour les langues anciennes (notamment le vieil anglais et le norrois) qu'il a su transmettre à ses étudiants de l'Université de Buenos Aires mérite, en outre, d'être soulignée.

Borges vouait également une immense admiration à Alfonso Reyes, ami mexicain, avec qui il eut une correspondance nourrie² et qu'il reconnut ouvertement comme l'un de ses maîtres. A la mort de Reyes en 1959, Borges lui dédia un long poème intitulé « In memoriam A. R. » où il ne manqua pas de rendre hommage, entre autre, au profond cosmopolitisme de cet ami :

Supo bien aquel arte que ninguno
supo del todo, ni Simbad ni Ulises,
que es pasar de un país a otros países
y estar íntegramente en cada uno.³

Il savait bien cet art que personne
Vraiment ne connaît, ni Ulysse, ni
Sindbad, passer d'un pays à un autre,
Demeurer tout entier en chacun d'eux.

Il y a lieu de rappeler le rôle décisif que joua la France dans sa renommée internationale : « [...] il faut malgré tout reconnaître que, sans l'enthousiasme de la France pour son œuvre, celle-ci n'aurait peut-être pas atteint — en tout cas pas si vite — la reconnaissance qui, dès les années 1960, a fait de lui l'un des auteurs les plus traduits, les plus admirés et imités dans toutes les langues de culture de la planète. »⁴, fait remarquer Mario Vargas Llosa. Et d'ajouter : « [...] les Latino-Américains, les Espagnols, les Américains, les Italiens, les Allemands, etc. se sont mis, à la remorque des Français, à lire Borges »⁵. Certaines personnes ont accordé une attention particulière à sa production et se sont engagées, avec ferveur, à le faire connaître. Ainsi sa diffusion en France tient-elle

¹ Dans le témoignage qu'il nous livre, Jean Pierre Bernés a pu constater, lors de dîners intimes avec Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares et son épouse, Silvina Ocampo, les très fortes amitié et complicité qui les unissaient en un « trio infernal », comme il le dit : « Je partageais, bien entendu avec un immense plaisir, ces rencontres autour du « trio infernal », comme on les appelait parfois à Buenos Aires, avec rage et envie. » (J. P. Bernés, *J. L. Borges : La vie commence...*, *Op. Cit.*, p. 73).

² Pour de plus amples connaissances à ce sujet, l'on peut consulter l'ouvrage *Discreta efusión. Alfonso Reyes – Jorge Luis Borges 1923-1959. Correspondencia y crónica de una amistad*, Madrid, Iberoamericana, 2010, 476 pages.

³ J. L. Borges, « In memoriam A. R. », in *Obra poética, 2 (1960-1972)*, *Op. Cit.*, p. 38.

⁴ M. Vargas Llosa, *Un demi-siècle avec Borges*, *Op. Cit.*, p. 75.

⁵ *Ibid.*, p. 79.

pour beaucoup à Roger Caillois¹. Malgré les différends qu'il a pu avoir avec lui, Borges exprima, toutefois, sa profonde gratitude à l'égard de cet homme de lettres français, lequel a contribué par ses traductions à la naissance de sa renommée internationale :

Je crois que je dois beaucoup à quelqu'un qui n'est pas lié d'une grande amitié avec moi, à Roger Caillois. Je crois que si Caillois, avec lequel j'étais brouillé à ce moment-là — je dis ceci en l'honneur de Caillois — n'avait pas songé à me traduire en français, on n'aurait jamais songé à me traduire en allemand, en suédois, en italien, etc.

— *Je crois que la France a été le premier pays qui vous a traduit ?*

— Aucun doute là-dessus. C'est l'œuvre de Caillois et un peu de Ibarra de qui j'ai parlé. Sinon, on n'y aurait jamais songé. Je crois même qu'en Espagne, à présent, on me prend très au sérieux, peut-être au-dessus de mes mérites, à cause de ma considération française. Ici, en Argentine aussi.

Je dois beaucoup à la France. Je suis allé en France, il y a des gens qui sont venus me voir, je suis allé voir Malraux.²

Se trouvant à l'époque à Paris, Mario Vargas Llosa n'a point oublié les circonstances du "coup de foudre" des Français à l'égard de Borges :

J'ai la coquetterie de croire que je fus témoin du *coup de foudre* ou de l'amour immédiat des Français pour Borges, en 1960 ou 1961. Il était venu à Paris participer à un hommage à Shakespeare organisé par l'Unesco, et l'intervention de ce vieillard précoce et demi invalide, que Roger Caillois présenta dans sa rhétorique bouillonnante, surprit tout le monde. Avant lui s'était exprimé l'ingénieur Lawrence Durrell, qui avait comparé le Barde et Hollywood, puis Giuseppe Ungaretti, qui avait lu, avec un talent histrionique, ses traductions en italien de quelques sonnets de Shakespeare. Mais l'exposé de Borges se demandant, dans un français soigné, pourquoi certains créateurs deviennent des symboles d'une culture — Dante en Italie, Cervantès en Espagne et Goethe en Allemagne — et comment Shakespeare s'était éclipsé pour rendre plus nets et plus libres ses personnages, séduisit par son originalité et sa subtilité. [...] La France, à partir de cette visite, l'avait tiré des catacombes où il se languissait. La revue *L'Herne* lui consacra un Cahier mémorable et Michel Foucault ouvrit l'ouvrage de philosophie le plus influent de la décennie — *Les Mots et les choses* — sur un commentaire borgésien.³

Témoignant de son intérêt porté à l'œuvre borgésienne lors de son voyage en Argentine, Pierre Drieu la Rochelle rédigea un article dithyrambique dont la revue argentine *Megáfono* se fit l'écho⁴. La phrase finale est devenue mondialement célèbre :

¹ « [Roger Caillois] m'a fait connaître en Europe et, étant connu en Europe, je suis devenu moins inconnu ou trop connu à Buenos Aires. [...] Evidemment, à cette époque-là, j'étais presque l'homme invisible de Wells. Je dois cela à mes deux traducteurs. Je dois cela à Nestor Ibarra et à Roger Caillois. » (*Jorge Luis Borges*, DVD 2, 5^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*).

² J. L. Borges / Napoléon Murat, « Entretiens avec Napoléon Murat », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, *Op. Cit.*, p. 379.

³ M. Vargas Llosa, *Un demi-siècle avec Borges*, *Op. Cit.*, pp. 75, 76 et 78 (en italique dans le texte).

⁴ La revue *Megáfono* a choisi de rendre, en tout premier lieu, un hommage à Jorge Luis Borges « Discusión sobre Borges » (n° 11, Buenos Aires, août 1933). En première page figurent les motifs du choix de Borges, accompagnés d'une caricature de l'écrivain par Eduardo Muñiz, ainsi que l'article de Pierre Drieu la Rochelle. Pour plus de détails sur cet hommage, il est profitable de voir le fac-similé de cette première page de *Megáfono* et de lire le commentaire d'Annick Louis dans *Jorge Luis Borges : œuvre et manœuvres* (Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 367-371).

« Borges vaut le voyage »¹. Les essais, les nouvelles et les poèmes de Borges connurent des traductions dans les langues des divers continents². Les toutes premières œuvres traduites que découvrit la France furent *Fictions* (1951), *Labyrinthes*³ (1953), *Enquêtes* (1968), *Histoire universelle de l'infamie* (1985) et *Histoire de l'éternité* (1985).

Borges a cultivé de nombreuses et chaleureuses collaborations, tout particulièrement avec la gent féminine, ce qui a été, pour lui, une précieuse source d'enrichissement. A l'inverse de Quevedo, il n'est pas de nature misogyne. En effet, il a fort apprécié la compagnie des femmes, ses collaborations littéraires avec certaines et l'amitié qu'il a pu nouer avec elles :

[...] je ne peux pas être d'accord avec lui [Quevedo] sur ce point... pour moi, à cause de ce quelque chose de si agréable qu'il y a dans une femme, dans toute femme ; de ce quelque chose qui, bien entendu, ne peut être défini mais qui fait tout bêtement qu'on a plaisir à se trouver avec une femme. Cela n'a rien à voir avec l'amour ou la sensualité ; c'est le fait, disons, de cette légère différence, une différence très légère mais suffisante pour être perçue et, en même temps, assez proche pour ne pas nous séparer. Maintenant, c'est vrai, on trouve cela aussi dans tout rapport d'amitié ; pourtant, je dirai qu'il y a un petit je ne sais quoi dans l'amitié d'une femme, ou la présence d'une femme, qu'on ne trouve pas dans la présence d'un homme.⁴

Cette pensée élogieuse de Borges à l'égard des femmes est aux antipodes du point de vue de Schopenhauer qui ne leur porte guère de considération. Ce dernier les considère comme des personnes destinées en soi à sauvegarder l'espèce humaine⁵ et à jouer un rôle nourricier. Il est convaincu qu'elles manquent « de raison et de réflexion », qu'elles sont malicieuses, enclines au mensonge, « futiles », « puériles » :

¹ Pierre Drieu la Rochelle, « A bord de l'Atlantique », Buenos Aires, Extrait de *Megáfono*, 1^{er} octobre 1933, in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne, Op. Cit.*, p. 105.

² Michel Berveiller apporte, à ce sujet, un éclairage des plus précieux : « C'est en France que Borges fut traduit pour la première fois. Dès 1939, la revue *Mesures* publiait *L'approche du Caché*, trad. par Ibarra d'*El acercamiento a Almotásim*. Les deux premiers livres — *Fictions* et *Labyrinthes* (titre sous lequel R. Caillois réunit quatre « fictions » tirées d'*El Aleph*) — parurent aux éd. Gallimard en 1951 et en 1953 respectivement. D'autres devaient bientôt suivre [...]. A leur tour l'Angleterre, les Etats-Unis, l'Allemagne, l'Italie connurent les écrits de Borges par des traductions. Après l'Europe et l'Amérique, l'Asie même : la revue indonésienne *Sassat banu* donnait à ses lecteurs en langue nationale des extraits de *Luna de enfrente* le 22 juillet 1959. En bref, depuis 1950 on a pu assister au progrès continu de la renommée internationale de Borges, à laquelle le Prix international des Editeurs (Formentor), qu'il partagea en 1961 avec Samuel Beckett, vint apporter une consécration décisive. » (M. Berveiller, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges, Op. Cit.*, p. 120).

³ J. L. Borges, *Labyrinthes*, traduit et présenté par Roger Caillois, Paris, Éditions Gallimard, (Coll. « La Croix du Sud », 1953, 131 pages. *Labyrinthes* n'est pas le titre que Borges avait choisi en espagnol. C'est Roger Caillois qui attribua ce titre à l'ouvrage qui rassemble *L'immortel*, *Histoire du guerrier et de la captive*, *L'Écriture du dieu* et *La Quête d'Averroès*.

⁴ J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari, Op. Cit.*, p. 78.

⁵ « [...] les femmes n'existent que pour la propagation de l'espèce [...] » (A. Schopenhauer, « Sur les Femmes », in *Parerga et Paralipomena. Petits écrits philosophiques, Op. Cit.*, p. 900).

Les femmes sont particulièrement aptes à être les nourrices et les gouvernantes de notre première enfance, du fait qu'elles sont elles-mêmes puérides, futiles et à courte vue ; en un mot : toute leur vie elles demeurent de grands enfants, une sorte d'intermédiaire entre l'enfant et l'homme, lequel est l'être humain véritable. Que l'on observe une jeune fille folâtrant toute la journée avec son enfant, dansant et chantant avec lui, et que l'on imagine ce qu'un homme, avec la meilleure volonté, pourrait faire à sa place.¹

On peut s'interroger sur les raisons d'une telle misogynie. Alors que son père, commerçant aisé, le vouait à une brillante carrière de commerçant, le jeune Arthur était peu intéressé par les négoce et, après le trépas de son père, il finit par s'écarter définitivement de cette filière pour se consacrer entièrement à l'étude de la philosophie. L'attitude de sa mère, peu aimante, mondaine, indifférente, voire parfois railleuse à l'égard de l'engouement de son fils pour la philosophie², constitue le motif intime de l'aversion de Schopenhauer envers les femmes, comme il finit par l'avouer, un jour, à Elisabeth Ney qui avait eu l'audace de proposer au philosophe une sculpture de son buste :

La joven escultora Elisabeth Ney, una pariente del célebre mariscal galo Michel Ney, visitó al filósofo en noviembre de 1859. Por lo visto, la fiel cancerbera de Schopenhauer, la doméstica Margarethe, le puso algún impedimento para entrar a ver al señor, ya que no había anunciado su visita con anterioridad — además, al filósofo misógino no lo visitaban mujeres — ; pero la joven se desentendió de la criada y penetró en la « guarida del león » sin permiso. A pesar de que Schopenhauer se mostró grosero preguntándole que quién diablos era la que osaba entrar sin anunciarse, ella le comunicó de inmediato con mucha amabilidad y encanto que estaba allí porque quería modelar un busto de él. El filósofo respondió con aspereza que eso era imposible, que él no quería ningún busto, cuando menos hecho por una desconocida, aunque se tratara de una « valiente muchacha ». La chica, sin embargo, no cejó en su insistencia, máxime cuando notó que Schopenhauer iba mudando su dura actitud ; finalmente, consiguió convencerlo. Pronto comenzaron las sesiones de pose, que se desarrollaban en la biblioteca ; y, también, enseguida creció la confianza entre ambos. Schopenhauer se mostraba con la artista manso como un cordero, y hasta llegó a confesarle que su odio a las mujeres solo provenía de que él había tenido una madre « horrible ».³

Borges, au contraire, voit en elles un être bien plus sensé que les hommes :

¹ *Ibid.*, p. 898.

² Comme le relate Luis Fernando Moreno Claros : « Nada más llegar a Weimar, exultante de orgullo, Schopenhauer le mostró a su madre un ejemplar de la tesis doctoral ; al parecer, ella le preguntó bromeando si acaso se trataba de « un escrito para farmacéuticos ». El hijo le contestó enojado que era una obra filosófica, y que todavía seguiría leyéndose cuando de los libros que ella escribía no se encontrase ya ni un solo ejemplar en ningún trastero. La madre replicó a su vez : « Sí, pero de tu libro se encontrará aún la primera edición entera. »

Johanna nunca pareció entender el genio filosófico de su hijo : la personalidad de Arthur, sus desplantes y censuras le resultaron demasiado molestas como para que pudiera verlo desde un punto de vista favorable, meramente intelectual o artístico ; por lo demás, a Johanna nunca le interesó la filosofía ; ella se inclinaba más por asuntos de dominio público como las relaciones afectivas, las « bellas letras » o el desempeño del arte como mero placer de diletante, de los que su hijo se mantuvo siempre alejado : mientras que a él le conmovían « las miserias del mundo », Johanna trataba de vivir lo mejor posible sin percatarse de ellas. » (in *Schopenhauer. Vida del filósofo pesimista, Op. Cit.*, pp. 172-173).

³ *Ibid.*, pp. 284-285.

J. L. B. : Et j'ai découvert que les femmes sont excellentes pour l'amitié ; elles ont un admirable sens de l'amitié.

O. F. : *Certainement.*

J. L. B. : Une chose que beaucoup nient, je ne sais pourquoi... Bon, je crois que les femmes sont plus sensées et plus sensibles que les hommes... enfin, plus sensibles, je ne sais pas, mais plus sensées, oui, en général. La preuve c'est qu'une femme se montre difficilement fanatique, et un homme — surtout dans ce pays — l'est facilement, et pour des causes, bon, indéfendables ; ces causes, il faut être fanatique pour y adhérer, autrement on ne les comprend pas.¹

En outre, Schopenhauer nie aux femmes le talent littéraire et artistique : « On ne peut attendre rien d'autres des femmes, si l'on réfléchit que les esprits les plus éminents de ce sexe n'ont pu produire ni une œuvre vraiment grande, considérable et originale dans les beaux-arts, ni dans le monde entier un seul ouvrage d'une valeur durable »². Borges n'a pas manqué de s'indigner de cette misogynie de Schopenhauer : « “Les femmes sont des animaux aux cheveux longs et aux idées courtes.” C'est misérable. Il ne suffit pas de se couper les cheveux pour être intelligent. »³. Contrastant avec ce point de vue, il reconnaît à une poignée de femmes de véritables talents d'écrivain⁴, tout particulièrement à « Emily Dickinson, Lady Murasaki, Silvina Ocampo »⁵ et à Virginia Woolf⁶. Selon lui, Silvina Ocampo « [...] est l'auteur de livres splendides [...] »⁷. Avec Silvina et Adolfo Bioy Casares, Borges a d'ailleurs composé la *Antología de la literatura fantástica* (1940) et la *Antología poética argentina* (1941). Il considère Emily Dickinson comme « la plus grande poétesse »⁸. Quant à Murasaki Shikibu, elle a rédigé le chef-d'œuvre du genre romanesque classique japonais, ce qui est confirmé par Daniel Struve :

¹ J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, *Op. Cit.*, p. 120.

² A. Schopenhauer, « Sur les Femmes », in *Parerga et Paralipomena. Petits écrits philosophiques*, *Op. Cit.*, p. 902.

³ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, p. 105.

⁴ J. L. Borges / Néstor J. Montenegro, *Diálogos*, *Op. Cit.*, p. 61 (C'est nous qui surlignons) :

¿ Reconoce diferencias en las aptitudes artísticas de la mujer con respecto al hombre?

No. Bastan en buena ley los nombres de **Murasaki**, de **Colette**, de **Emily Dickinson**, de **Christina Rossetti** para probar que una mujer puede escribir tan bien como un hombre. He observado que las mujeres suelen ser más sensatas que los hombres. Más sensatas y más sensibles. Tenemos en este país a **Silvina Ocampo**.

⁵ J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, *Op. Cit.*, p. 124.

⁶ « Quand j'ai eu à traduire *Orlando* [...], alors j'ai trouvé qu'au moins dans *Orlando* Virginia Woolf est un écrivain considérable, non pas dans ses autres livres où elle pousse les théories trop loin. » (*Jorge Luis Borges*, DVD 3, 7^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*).

⁷ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, p. 101.

⁸ J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, *Op. Cit.*, p. 51.

[...] le chef-d'œuvre indiscuté du genre est le *Roman du Genji* (ou *Dit du Genji*, *Genji monogatari*), véritable somme romanesque en 54 chapitres, composé au début du XI^e siècle par Murasaki Shikibu une dame de l'entourage de l'impératrice Shōshi, épouse de l'empereur Ichijō et fille du régent Fujiwara no Michinaga. Nourrie de poésie *waka*, et poète elle-même, Murasaki Shikibu a reçu de son père lettré une solide culture chinoise. Cette double influence, ainsi que l'imprégnation par les textes bouddhiques se conjuguent et donnent une profondeur et une ampleur sans commune mesure à son entreprise, qui n'a cessé d'inspirer et d'influencer par la suite la littérature japonaise.¹

• L'art de l'humour et de l'ironie

L'humour et l'ironie irriguent autant les conversations de Borges que toute sa production littéraire. Le pessimisme chez Schopenhauer correspondrait à son tempérament profond², alors que chez Borges l'humour vient tempérer sa tendance au pessimisme. A ce propos, María Esther Vázquez souligne que « peu de gens savent qu[e] [Borges] est, au fond, un anarchiste nostalgique et théoricien qui a trop le sens de l'humour »³. Son humour peut emprunter un ton bonhomme, tout comme prendre un tour plus grinçant, voire sarcastique, comme en témoigne Mario Vargas Llosa :

Le jeu et l'humour parcourent toujours ses textes et ses déclarations provoquant d'innombrables malentendus. Qui manque du sens de l'humour ne peut comprendre Borges. Il avait été dans sa jeunesse un esthète provocateur, et bien qu'ensuite il se soit rétracté de l'« erreur ultraïste » de ses jeunes années, il ne cessa jamais de porter en lui, caché, l'insolent avant-gardiste qui s'amusait à lâcher des impertinences. Je m'étonne que, parmi les livres infinis qui sont sortis sur lui, il n'y en ait pas encore un qui réunisse un florilège de ces phrases. Comme d'appeler Lorca « un Andalou professionnel », de parler du « poussiéreux Machado », de jouer sur le titre d'un roman de Mallea (« Tout lecteur périra ») [au lieu de *Todo verdor perecerá*, *Toute verdure périra*] et de rendre hommage à Sábato en disant que « son œuvre peut être mise entre les mains de quiconque sans aucun danger ». Lors de la guerre des Malouines il en sortit une autre, plus risquée et non moins drôle : « Ce sont deux chauves qui se disputent un peigne. » Ces étincelles d'humour sont gratifiantes et révèlent qu'à l'intérieur de cet être « pourri de littérature » il y avait de l'espièglerie, de la malice, de la vie.⁴

¹ J.-J. Tschudin / D. Struve, *La littérature japonaise*, Op. Cit., pp. 21-22.

² A propos du pessimisme de Schopenhauer, Borges défend l'idée selon laquelle le pessimisme caractérise plutôt le tempérament du philosophe qui rejaillit sur son œuvre et y perçoit un paradoxe :

Quand on pense à Schopenhauer, on pense à son pessimisme, mais je crois que le pessimisme correspond au caractère de Schopenhauer, c'est-à-dire que l'on peut être un bon disciple de Schopenhauer et n'être pas pessimiste. Je trouve même qu'il y a une contradiction entre la pensée de Schopenhauer et son pessimisme, puisque si la réalité c'est la volonté et si la volonté a voulu ce monde, c'est-à-dire si nous existons comme rêve de la volonté, il n'y a aucune raison pour penser que ce rêve soit un cauchemar, c'est-à-dire que je crois que le pessimisme de Schopenhauer correspond à son caractère et non pas à son système et que l'on pourrait être un bon schopenhauerien, il pourrait y avoir une version un peu différente de *Le Monde comme Volonté et Représentation*, sans pessimisme, et ce serait plus logique, puisque si la volonté veut rêver pourquoi rêverait-elle de malheurs et d'échecs [...] ?

(*Jorge Luis Borges*, DVD 1, 3^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, Op. Cit.)

³ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, Op. Cit., p. 17.

⁴ M. Vargas Llosa, *Un demi-siècle avec Borges*, Op. Cit., pp. 84-85.

Borges a également pour coutume d'employer des références et des citations apocryphes, ce qui tient d'un « humour typiquement britannique »¹. Dans son anthologie poétique personnelle, les personnages d'Almótasim el Magrebi² et de Gaspar Camerarius³, monologuistes d'envergure, sont en fait des créatures apocryphes⁴.

Autre trait d'esprit, le jaillissement d'un anachronisme notoire⁵, comme, par exemple, dans « Otro poema de los dones », crée spontanément, ici, l'effet d'un calembour :

v. 54 por Séneca y Lucano, de Córdoba,
v. 55 que antes del español escribieron
v. 56 toda la literatura española,

Pour Sénèque et pour Lucain, de Cordoue,
Qui avant la langue espagnole écrivirent
Toute la littérature espagnole,

Prendre Sénèque et Lucain, deux écrivains latins, nés sur la Péninsule ibérique, pour des Cordouans s'apparente à une boutade et réduire l'ensemble de la littérature espagnole aux œuvres de ces deux auteurs une autre boutade : « Parmi les boutades de Borges, l'une des plus gratuites consiste à prétendre que tout le meilleur des lettres espagnoles existe en puissance chez ces deux Cordouans que furent Sénèque et Lucain. S'il peut y avoir quelque arbitraire à qualifier d'espagnols deux écrivains nés dans la Péninsule plusieurs siècles avant que l'Espagne existât en tant que nation, pourvue d'une langue et d'une âme propres, n'y en a-t-il pas davantage encore à vouloir que la totalité de sa littérature se réduise à l'exploitation des thèmes traités ou ébauchés par ces deux Latins ? »⁶, ironise Michel Berveiller. Toutefois cet anachronisme peut constituer, dans un sens plus profond, une manière subtile de nier le temps, le cours historique et, par conséquent, la production multiséculaire de la littérature espagnole. Borges perçoit, à ce propos, dans « El deliberado manejo de anacronismos » une manière de « forjar una apariencia de eternidad »⁷.

Dans le poème « Browning resuelve ser poeta » — poème en hommage à l'écrivain anglais —, se produit un subtil travestissement identitaire de Browning à Borges. A l'instar de Browning, Borges a recherché l'effet de surprise. Il apprécie, tout particulièrement,

¹ Note explicative au « Prologue à Edward Gibbon », rédigé par Jorge Luis Borges, traduit par Jean de Milleret, in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne, Op. Cit.*, p. 83.

² J. L. Borges, « Cuarteta », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 45.

³ J. L. Borges, « Le regret d'Héraclite », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 46.

⁴ Cf. Annexes n°7 et n°8 (respectivement p. 781 et p. 793).

⁵ Cette pratique délibérée de l'anachronisme n'est pas sans rappeler la nouvelle technique de lecture qui aurait été trouvée par l'écrivain Pierre Ménard : « la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas » (« Pierre Menard, autor del *Quijote* », in *Ficciones / Fictions, Op. Cit.*, p. 94).

⁶ M. Berveiller, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges, Op. Cit.*, p. 141.

⁷ J. L. Borges, « Nota sobre Walt Whitman », in *Discusión, Op. Cit.*, p. 151.

l'inventivité de cet écrivain dans la mesure où « chaque poème constitue une surprise technique, sans compter l'invention de personnages, et de personnages très vraisemblables, très réels. Et puis il y a cette autre chose qu'il a inventée et que l'on a imitée : la même histoire racontée par les différents protagonistes. »¹.

De même, dans le poème « G. A. Bürger », Borges se plaît à jouer d'un travestissement identitaire de Bürger à Borges. Dans les deux derniers vers la répétition de l'adverbe « ahora » fait se rejoindre le temps de l'énoncé et celui de l'énonciation, ce qui laisse subtilement entendre que le poète polissant dans la solitude quelques vers n'est autre que Borges : « Bürger está solo y ahora, / precisamente ahora, lima unos versos »². Borges commente, à ce sujet, la farce mystificatrice qu'il a voulu jouer au lecteur :

J'ai réfléchi à mon étymologie — je raisonne toujours en termes d'étymologie — et je me suis dit : mon nom, qui est un nom portugais tout ce qu'il y a de banal, signifie « burger », « bourgeois ». Puis j'ai pensé à un poète allemand, un poète célèbre dont j'ai dû lire les œuvres, je pense. Il porte le même nom que moi, Bürger. Et j'ai imaginé une astuce littéraire. J'écrirais un poème sur Bürger. Et au fil du poème, le lecteur découvrirait que Bürger n'est pas Bürger, mais Borges. Après tout, nous partageons le même patronyme. Et j'ai commencé, et j'ai parlé de la ville de la plaine. Il peut s'agir des pays plats plutôt que de l'Allemagne, mais également de la province de Buenos Aires. Ensuite j'ai donné un indice. J'ai parlé d'un palmier, *non le pin*, et j'ai parlé d'un fleuve, un fleuve qui n'a qu'une rive. Puis m'est revenu en mémoire ce titre superbe d'un livre de Mallea, *La ciudad junto al río inmóvil, La ville au bord du fleuve immobile*, et j'ai introduit ce vers. Le lecteur découvrirait à la fin que **le poème ne traitait pas de Bürger mais de moi**, et que **je lui avais joué un tour** qui n'a rien de répréhensible. J'espère que ça marche.³

Schopenhauer vénérât Baltasar Gracián, et particulièrement, son *Oráculo manual, y arte de prudencia*, dont il traduisit l'ouvrage en allemand. N'ayant jamais pu trouver d'accord avec les éditeurs, il ne put voir la publication de sa traduction de son vivant. Toutefois, après sa mort, sous l'impulsion de Julius Frauenstädt, l'un de ses plus fervents disciples, la traduction vit enfin le jour et remporta un grand succès, comme le stipule ainsi Luis Fernando Moreno Claros :

De entre todos los autores españoles, el jesuita aragonés Baltasar Gracián (1601-1658) fue su « autor predilecto ». Consideraba la obra magna de este gran moralista, *El Criticón*, « incomparable » ; pero también admiraba sobremanera un libro de carácter más popular que el anterior : el célebre *Oráculo manual o arte de prudencia*. [...]

En 1829, un Schopenhauer harto de la sociedad, melancólico, desengañado y solitario, tradujo las primeras cincuenta reglas de las 300 que contiene el *Oráculo manual* y, pensando que a Brockhaus le seduciría la idea de publicar el libro entero si le gustaba aquella muestra, se las envió entre elogios de la obra. [...]

¹ J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, *Op. Cit.*, p. 12.

² J. L. Borges, « G. A. Bürger », in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 145.

³ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, *Op. Cit.*, p. 58. (En italique dans le texte. C'est nous qui surlignons.)

Otra desilusión : Brockhaus desestimó la empresa ; el perspicaz editor no estaba tan seguro como Schopenhauer de hacer un buen negocio, además de que los honorarios exigidos le parecieron elevados. [...]

Al cabo de casi tres años, en 1832, y hallándose ya en Mannheim, Schopenhauer le envió la traducción completa del *Oráculo manual* al conocido hispanista Johann Georg Keil (1781-1857), responsable de la edición alemana de las obras de Calderón, para que le diese el visto bueno y, bajo su auspicio, la recomendase a algún editor. El filósofo quería que la traducción apareciera bajo seudónimo : Felix Treumund, algo así como « Félix, el de la boca fiel ». [...]

Keil se portó bien con Schopenhauer : elogió su traducción de Gracián y halló un editor interesado en Leipzig, pero este no llegó a un acuerdo con el filósofo y la traducción permaneció inédita hasta 1862, cuando, tras la muerte de Schopenhauer, Frauenstädt tuvo la excelente idea de publicarla en un volumen independiente. Tal como el filósofo pesimista había augurado, el libro de Gracián fue un éxito, y aún en la actualidad la traducción de Schopenhauer goza de gran reputación en los países de habla alemana. Voces hay que han llegado a considerarla como « otro libro más » del autor de *Parerga y Paralipómena*.¹

En revanche, Borges, lui, déplore que Gracián ne reconnaisse pas le talent de Cervantes et le succès de son œuvre majeure, le *Quichotte* : « Gracián écrit *Agudeza y arte de ingenio* et ne mentionne même pas Cervantes. »². Il ne s'est pas privé d'employer, à maintes reprises, un humour sarcastique à l'endroit de Gracián. Tel est le cas dans le poème qu'il lui consacre³. Lors d'un entretien, Borges précise que, dans ce poème, la raillerie envers l'écriture de Gracián était, en réalité, une manière de se moquer de sa propre écriture, un mode d'auto-dérision, une « autocaricature » selon ses propres termes⁴. Il perçoit en cet écrivain le poète conceptiste par excellence⁵ et, comme par effet-miroir, le poète ultraïste qu'il a été : « el poeta donde, fatalmente, habría de reconocerse y contemplarse el Borges de los juegos ultraístas »⁶, fait remarquer Vicente Cervera Salinas. Dans son essai de jeunesse, *El tamaño de mi esperanza*, l'on peut découvrir ce commentaire caustique : « El personaje que importa en la novela pedagógica *El criticón*,

¹ L. F. Moreno Claros, *Schopenhauer. Vida del filósofo pesimista*, Op. Cit., pp. 243-247.

² J. L. Borges / E. Sábato, conversation du 21 décembre 1974, in *Conversations à Buenos Aires*, Op. Cit., p. 67.

³ J. L. Borges, « Baltasar Gracián », in *Antología poética 1923-1977*, Op. Cit., pp. 59-60.

⁴ Lors d'une conversation, Borges apporte l'éclaircissement suivant :

SOBEJANO : Dans une récente anthologie de vos poèmes, il y a un poème en hommage à Baltasar Gracián...

BORGES : Eh bien, je crois que je peux expliquer ça. Ce n'est pas un poème qui se moque de Baltasar Gracián. C'est de moi que ce poème se moque. Je suis le Gracián de ce poème. C'est pourquoi je me juge indigne du paradis, quand je vois comme j'ai tendance à penser par référence à des formes littéraires, par énigmes, jeux de mots, rimes, allitérations, et en fait ce poème est une **autocaricature**. Je n'ai pas pensé un instant au Gracián de l'histoire littéraire ; c'est à moi que je pensais. Je suis peut-être injuste, mais Gracián est un prétexte dans ce poème, une sorte de métaphore.

(J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, Op. Cit., p. 63 ; c'est nous qui surlignons.)

⁵ Baltasar Gracián incarne pour Borges « la manifestación por excelencia del barroco », comme le souligne Teodosio Fernández dans son article « Jorge Luis Borges frente a la literatura española » (in *Textos universitarios. España en Borges*, Op. Cit., p. 27).

⁶ V. Cervera Salinas, *La poesía de Jorge Luis Borges : historia de una eternidad*, Op. Cit., p. 64.

no es Critilo ni Andrenio ni las comparsas alegóricas que los ciñen : es el fraile Gracián, con su genialidad de enano, con sus retruécanos solemnes, con sus zalemas ante arzobispos y próceres, con su religión de la desconfianza, con su sentirse demasiado culto, con su apariencia de jarabe y fondo de hiel. »¹.

Borges n'apprécie guère le baroquisme de Gracián et, encore moins, à son avis, l'absurdité qui en résulte. Il dénonce, notamment, son emploi d'adjectifs extravagants, ce qui ne lui semble en rien lumineux ; il en cite un exemple :

J. B. : [...] Je vais vous citer l'exemple d'un adjectif extravagant qui est peut-être le plus faible de toute la littérature. Il s'agit d'un texte de Gracián, Baltazar Gracián, du XVII^e siècle. Gracián parle de l'île de Sainte-Hélène. Il dit que cette île placée au milieu de l'océan sert comme un endroit où peuvent se reposer les navires de la... (suit l'adjectif qu'il a trouvé) Europe. Et Gracián a trouvé l'adjectif le plus surprenant et le plus faible en même temps : la « portatil » Europa : la « portative Europe » ! On ne saurait être plus extravagant et plus maladroit en même temps. C'est un cas extrême. Si on cherche des adjectifs on peut en trouver. Mille ! En tout cas j'espère que l'on en trouve. Evidemment l'auteur voulait jouer à la surprise. Il ne l'a obtenue que trop, en se couvrant de ridicule. Trouvez-vous que c'est beau : la « portative Europe » ?

G. C. : Non, il ne semble pas.

J. B. : Non. Cela semble du moderne, dans le sens le plus morne du mot.

G. C. : Je trouve même cela très inquiétant, parce que je cherche ce qu'il a voulu dire.

J. B. : Il voulait dire que les Européens voyagent, que l'Europe est voyageuse, donc portative. Oui, c'est tout simplement cela.

G. C. : Ce n'est pas satisfaisant !

J. B. : Non, évidemment ce n'est pas satisfaisant ! Je l'ai cité comme exemple de ridicule, et, en même temps, de baroque. Il y a bien des écrivains qui ont trouvé des épithètes nouvelles et surprenantes, et non pas ridicules.²

Notons que, dans la dernière phrase de ce passage, il est probable que Borges fasse allusion aux écrivains ultraïstes qui ont su montrer leur talent dans la création de métaphores nouvelles et surprenantes, sans tomber pour autant dans le ridicule.

Borges a relevé une similitude entre les complexes périphrases métaphoriques de la poésie de Gracián et les *kennings* (ou *kenningar*), « métaphores de métaphores »³, métaphores complexes devenues conventionnelles⁴ des poètes scaldes qui se plaisaient à en décliner d'innombrables variations, à « agotar las variantes »⁵ :

¹ J. L. Borges, « Profesión de fe literaria », in *El tamaño de mi esperanza*, *Op. Cit.*, pp. 143-144.

² G. Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, pp. 50-51.

³ J. L. Borges, *Cours de littérature anglaise*, *Op. Cit.*, p. 35.

⁴ A propos des *kenningar*, Borges soutient que « [...] sentimos que no hay una emoción que las justifique y las juzgamos laboriosas e inútiles. He comprobado que igual cosa ocurre con las figuras del simbolismo y del marinismo. [...] en las perífrasis recogidas por Snorri veo algo así como la *reductio ab absurdum* de cualquier propósito de elaborar metáforas nuevas. » (J. L. Borges, « La metáfora », in *Historia de la eternidad*, *Op. Cit.*, pp. 79-80).

⁵ J. L. Borges, « Las kenningar », in *Historia de la eternidad*, *Op. Cit.*, p. 66.

La retranscription par Borges de l'inventaire de l'historien, Snorri Sturluson, offre un riche aperçu de ces métaphores scandinaves (*Ibid.*, pp. 57-64).

Baltasar Gracián y Morales, de la Sociedad de Jesús, tiene en su contra unas laboriosas perifrasis, de mecanismo parecido o idéntico al de las *kenningar*. El tema era el estío o la aurora. En vez de proponerlas directamente las fue justificando y coordinando con recelo culpable. He aquí el producto melancólico de ese afán :

*Después que en el celeste Anfiteatro
El jinete del día
Sobre Flegetonte toreó valiente
Al luminoso Toro
Vibrando por rejonos rayos de oro,
Aplaudiendo sus suertes
El hermoso espectáculo de Estrellas
—Turba de damas bellas
Que a gozar de su talle, alegre mora
Encima los balcones de la Aurora— ;
Después que en singular metamorfosis
Con talones de pluma
Y con cresta de fuego
A la gran multitud de astros lucientes
(Gallinas de los campos celestiales)
Presidió Gallo el boquirrubio Febo
Entre los pollos del tindario Huevo,
Pues la gran Leda por traición divina
Si empolló clueca concibió gallina...*

El frenesí taurino-gallináceo del reverendo Padre no es el mayor pecado de su rapsodia. Peor es el aparato lógico : la aposición de cada nombre y de su metáfora atroz, la vindicación imposible de los distales. El pasaje de Egil Skallagrímsson es un problema, o siquiera una adivinanza ; el del inverosímil español, una confusión.¹

Nous savons combien Borges dit affectionner l'invisibilité de la technique, des artifices — même s'il confie demeurer habité par le spectre ultraïste de sa jeunesse². Lorsque ces derniers se font trop manifestes, il les considère, alors, comme une maladresse d'écriture. Tel est, pense-t-il, le cas de Gracián dont il considère l'œuvre poétique comme « una fealdad trabajada »³ : « C'est le propre de la technique qu'on ne la remarque pas trop. Si on la remarque trop, comme dans le cas malheureux de Gracián, c'est tout simplement de la maladresse. Ce n'est pas un excès de technique, c'est une technique maladroite. Une technique appliquée d'une façon trop évidente, donc inopérante. »⁴.

Borges reconnaît, toutefois, le talent du prosateur qu'était Gracián : « Lo admirable es que Gracián era un buen prosista ; un escritor infinitamente capaz de artificios hábiles. Pruébelo el desarrollo de esta sentencia, que es de su pluma : *Pequeño cuerpo de*

¹ *Ibid.*, pp. 53-54.

² Borges avoue, en effet, que : « El ultraïsta muerto cuyo fantasma sigue siempre habitándome, goza con estos juegos [juegos de las *kenningar*] » (*Ibid.*, p. 73).

³ J. L. Borges / A. Carrizo, *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, *Op. Cit.*, p. 34.

⁴ G. Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, pp. 63-64.

Chrysólogo, encierra espíritu gigante ; breve panegírico de Plinio se mide con la eternidad. »¹.

b) La qualité et l'évolution de sa production

D'un dévouement sans borne à la lecture et à l'écriture, Borges a mis tout son talent et sa vaste érudition au service de sa passion pour la littérature. Comme le reconnaît Margarita Díaz de León : « Pocos habrán leído más literatura de todos los espacios y tiempos y soñado la venidera. [...] Pocos habrán habitado y celebrado más a la literatura que Borges. »². L'obtention du Prix International d'Éditeurs qu'il partagea avec Samuel Beckett, en 1961, pour *Ficciones*, marque l'avènement de sa reconnaissance internationale. L'invention dans ses récits du genre "métaphysico-fantastique" a fait de lui un écrivain révolutionnaire.

Dans sa jeunesse, Borges vouait une profonde admiration à Quevedo, comme le révèle notamment son essai « Menoscabo y grandeza de Quevedo » de *Inquisiciones* : « Nadie como él ha recorrido el imperio de la lengua española y con igual decoro ha parado en sus chozas y en sus alcázares. Todas las voces del castellano son suyas y él, en mirándolas, ha sabido sentir las y recrearlas ya para siempre. »³, souligne-t-il à cette époque.

Presque trente ans plus tard, dans un nouvel essai, l'éloge a laissé place à la distanciation. En effet, dans son essai consacré à Quevedo de *Otras inquisiciones*, Borges fait remarquer que cet écrivain espagnol n'a finalement obtenu qu'une gloire partielle : « [...] la extraña gloria parcial que le ha tocado en suerte a Quevedo. En los censos de nombres universales el suyo no figura »⁴. Leopoldo Lugones le tient, pourtant, pour « el más noble estilista español »⁵. Toutefois, seul demeurerait de lui « una imagen

¹ J. L. Borges, « Las kenningar », in *Historia de la eternidad, Op. Cit.*, p. 54.

² Dra Margarita Díaz de León, *Borges y la Argentinidad*, in *Homenaje a Jorge Luis Borges* [2011], *Op. Cit.*

³ J. L. Borges, « Menoscabo y grandeza de Quevedo », in *Inquisiciones, Op. Cit.*, p. 46.

⁴ J. L. Borges, « Quevedo », in *Otras inquisiciones, Op. Cit.*, p. 61.

⁵ Borges considère, pour sa part, Alfonso Reyes comme le meilleur prosateur de la langue espagnole : « L'important, c'est l'image qu'un homme laisse derrière lui. Et cette image peut être diffusée dans son œuvre entière et ne pas se trouver dans un livre particulier. Par exemple, pour moi, le prosateur suprême de la langue espagnole, c'est Alfonso Reyes. Alfonso Reyes n'est pas dans tel ou tel livre. Il est dans tous les

caricatural » : « El más noble estilista español se ha transformado en un prototipo chascarrillero »¹. Selon Borges, Quevedo n'est point inférieur à d'autres grands écrivains, mais il avance un motif qui explique pourquoi il n'a pas marqué durablement les esprits : Quevedo n'a pas trouvé de symbole qui se soit inscrit dans la mémoire collective, à la différence d'autres grands maîtres de la littérature dont Borges énumère les plus illustres (auxquels le nom du poète Federico García Lorca pourrait venir s'ajouter²). « La grandeza de Quevedo es verbal »³, affirme Borges :

Quevedo no es inferior a nadie, pero no ha dado con un símbolo que se apodere de la imaginación de la gente. Homero tiene a Príamo, que besa las homicidas manos de Aquiles ; Sófocles tiene un rey que descifra enigmas y a quien los hados harán descifrar el horror de su propio destino ; Lucrecio tiene el infinito abismo estelar y la discordia de los átomos ; Dante, los nueve círculos infernales y la Rosa paradisiaca ; Shakespeare, sus orbes de violencia y de música ; Cervantes, el afortunado vaivén de Sancho y de Quijote ; Swift, su república de caballos virtuosos y de *yahoos* bestiales ; Melville, la abominación y el amor de la Ballena Blanca ; Franz Kafka, sus crecientes y sórdidos laberintos. No hay escritor de fama universal que no haya amonedado un símbolo [...].⁴

En revanche, Borges qui a été couronné, de son vivant, par une gloire fulgurante nous a légué un symbole marquant. Quel est-il ? Ce symbole le plus représentatif, le plus récurrent et le plus frappant de sa production écrite et orale est, assurément, le labyrinthe, à la nuance que le labyrinthe borgésien revêt l'originalité d'être un labyrinthe protéiforme qui peut en cacher d'autres : le(s) labyrinthe(s) dans un ou plusieurs autres labyrinthes. Il comprend souvent des imbrications, des mises en abyme paradoxales, déroutantes. Sous divers aspects infinis du "kaléidoscope" de l'Autre (un sablier, un jardin, une bibliothèque, un château, un rêve, la pensée humaine, l'individu, l'écriture, le temps...), c'est en réalité toujours le Même labyrinthe qui revient sous sa plume. Dès lors, on saisit que ce symbole

livres, comme le Dieu des panthéistes, et c'est peut-être vrai de beaucoup d'écrivains. » (J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, *Op. Cit.*, pp. 59-60).

¹ J. L. Borges, « Quevedo », in *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 63.

² En se confondant implicitement avec la propre voix de Federico García Lorca, la voix poétique à la 1^{ère} personne du singulier du sonnet « Ewigkeit » rend un subtil hommage au poète andalou, qui a marqué durablement les esprits (« en la eternidad perdura ») de par les symboles qu'il nous a laissés (la « luna » et la « fragua » ; « La luna vino a la fragua [...] », vers 1, « Romance de la luna, luna », in *Romancero gitano*), ainsi que de par sa tragique fusillade une après-midi de 1936, comme y fait allusion la fin du poème (in *Antología poética 1923-1977*, *Op. Cit.*, p. 77 ; c'est nous qui surlignons) :

v. 12 sé que en la eternidad perdura y arde	Je sais que dans l'éternité perdurent et s'embrasent
v. 13 lo mucho y lo preciso que he perdido :	toutes ces précieuses choses que j'ai perdues :
v. 14 esa fragua , esa luna y esa tarde .	Cette forge, cette lune et cette après-midi.
	[Traduction personnelle]

³ J. L. Borges, « Quevedo », in *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 63.

⁴ *Ibid.*, p. 62 (en italique dans le texte).

renvoie chez Borges à l'Éternel Retour, mais aussi à l'infini dans le fini et à l'étonnement¹, attitude qui lui est inhérente et philosophique par excellence, ainsi qu'il l'explique :

[...] le labyrinthe est un symbole évident de perplexité, et la perplexité — l'étonnement d'où, selon Aristote, jaillit la métaphysique — a été l'une des plus constantes émotions de ma vie, à l'instar de Chesterton qui disait : « Tout passe, mais toujours nous reste l'étonnement, et surtout l'étonnement devant le quotidien » Pour expliquer cette perplexité, compagne de toute mon existence, qui fait que beaucoup de mes actes me sont à moi-même inexplicables, j'ai choisi ce symbole du labyrinthe ou, plutôt, le labyrinthe s'est imposé à moi, parce que l'idée d'une construction volontairement bâtie pour que l'on s'y égare est bien le symbole inéluctable de la perplexité.²

Soulignons que la découverte du labyrinthe de Crète, durant son enfance, dans un livre illustré d'une gravure représentant les sept merveilles du monde a produit son émerveillement et a dû être sa source d'inspiration : « Je me souviens d'un livre avec une gravure représentant les sept merveilles du monde ; parmi elles se trouvait le labyrinthe de Crète. Une construction ressemblant à une arène pour les courses de taureaux, avec quelques fenêtres très étroites, comme des fentes. J'étais encore petit et je pensais déjà qu'en examinant attentivement ce dessin, en prenant une loupe, je pourrais arriver à voir le Minotaure. »³.

Dans son ouvrage qui étudie la philosophie émanant de la production borgésienne, Juan Arana a saisi toute l'importance du symbole du labyrinthe et le décline en divers axes d'étude de ses chapitres : « I- El laberinto del conocimiento », « II- El laberinto del mundo », « III- El laberinto del infinito » et « IV- El laberinto del yo »⁴. De même, dans son essai « Nouvelle réfutation du cosmos »⁵, Saúl Yurkievich dépeint les divers labyrinthes borgésiens. Et il n'est pas rare que la forme de l'écriture borgésienne, elle-même, se fasse labyrinthe pour mieux épouser et renforcer le sens des divers labyrinthes décrits, et particulièrement dans les récits fictionnels tels que « El jardín de senderos que se bifurcan »⁶, « La muerte y la brújula »⁷...

¹ Borges indique, à ce sujet, à Jean-José Marchand que le labyrinthe est le « symbole de la perplexité de l'homme dans l'Univers, la perplexité métaphysique » (*Jorge Luis Borges*, DVD 2, 6^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*).

² M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, p. 52.

³ *Ibid.*, p. 52.

⁴ Juan Arana, *El centro del laberinto. Los motivos filosóficos en la obra de Borges*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1994, 183 pages.

⁵ S. Yurkievich, « Nouvelle réfutation du cosmos », in *Littérature latino-américaine : traces et trajets*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 181-204.

⁶ J. L. Borges, « El jardín de senderos que se bifurcan » / « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », in *Ficciones / Fictions*, *Op. Cit.*, pp. 172-203.

⁷ J. L. Borges, « La muerte y la brújula » / « La mort et la boussole », in *Ficciones / Fictions*, *Op. Cit.*, pp. 262-295.

Signe hautement révélateur d'universalité — et d'immortalité littéraire — de Borges, l'emploi de l'adjectif "borgésien" est devenu monnaie courante, comme le stipule Hector Bianciotti :

[...] depuis bien longtemps, la gloire avait oublié son prénom et fait de son patronyme une épithète, ce qui est un gage de pérennité, mais comporte presque toujours une restriction : dire « proustien », se réduit souvent à l'évocation prévisible des allées et venues de quelque narrateur dans sa mémoire ; dire « kafkaïen », se limite à suggérer une quête entravée d'obstacles successifs, qui n'aboutira jamais ; en qualifiant de « joycien » un roman, on insinue que celui-ci est une prouesse d'ordre verbal ou — mais le mot est de Borges à propos d'*Ulysse* — que « plus que l'œuvre d'un seul homme il semble être celle de nombreuses générations ».

Enfin, lorsqu'on risque l'adjectif « borgésien », on suscite l'image éthérée d'un métaphysicien poète qui erre dans une bibliothèque inépuisable, laquelle serait aussi un labyrinthe destiné à se fondre et se confondre avec l'univers...¹

Par ailleurs, l'évolution stylistique de Borges vers la simplicité et la sincérité, assortie de l'aspiration à ne plus commettre l'« erreur capitale » de « vouloir "faire argentin" »², concomitamment à sa trajectoire vers des thèmes plus cosmopolites et philosophiques, ont contribué à n'en pas douter à le transmuier en poète universel. Quand on l'interroge sur son évolution poétique, Borges s'applique minutieusement à l'expliquer :

QUESTION DANS LA SALLE : Il y a maintenant une cinquantaine d'années que vous écrivez de la poésie. Comment pourriez-vous caractériser votre évolution poétique ? Comment pourriez-vous comparer votre œuvre poétique la plus récente avec ce que vous écriviez quand vous étiez plus jeune ?

BORGES : Quand j'étais jeune homme, j'étais baroque. Je faisais de mon mieux pour être Sir Thomas Browne, ou Quevedo, ou Lugones, ou quelqu'un d'autre. Mais maintenant, maintenant je crois que je peux me fier à moi, pour autant que j'existe. De sorte que j'ai commencé par être très compliqué, je me complaisais dans des néologismes dernier cri ou dans des mots archaïques et j'écrivais d'une manière très compliquée. Maintenant je fais de mon mieux pour être simple, parce que je sais que les choses sont complexes. De sorte que même si les phrases sont simples, le sens ne l'est jamais, parce que le monde n'est pas une chose simple, mais une chose très complexe. Je crois que j'ai commencé par être baroque, par être un auteur du XVII^e siècle, par essayer d'être Shakespeare. C'est ce que nous faisons tous, je suppose. Mais, à présent, je me contente d'être moi-même. J'essaie d'écrire avec les mots du dictionnaire, j'essaie d'être aussi simple que je le peux, parce que je sais que les choses ne peuvent pas être réellement simples ; elles ne le sont pas. De sorte que, même si elles sont réellement simples, elles sont trompeuses ; elles nous fourvoient. Mais je pense aussi en fonction du lecteur. Je crois que la lecture devrait être un plaisir, que ce devrait être une expérience du bonheur. Alors j'essaie de rendre le lecteur aussi heureux que je le peux, en n'étant pas trop présomptueux, en évitant l'emphase et le détail, en racontant mes histoires aussi simplement que je le peux, en n'y intervenant pas. Je fais de mon mieux pour ne pas intervenir dans ce que j'écris. Je laisse le rêve faire de moi ce qu'il veut. Et je crois que mes meilleurs livres sont mes derniers livres. C'est peut-être une illusion, mais une illusion nécessaire. [...] Donc *Le Livre de sable* et *Le Chiffre*. L'un représentatif de ma prose, l'autre de ma poésie.³

Lors de sa collaboration avec Adolfo Bioy Casares, Borges reconnaît l'influence déterminante que cet ami a exercée sur lui : « El fue curándome, poco a poco, de mi amor por lo barroco. El fue curándome, digamos, él me curó un poco de Lugones, un poco de Quevedo. Un poco de Joyce, también, o mucho. Y él me ha llevado a ser, ahora, un escritor

¹ H. Bianciotti, « Borges, jeux de style », in *Le Monde des Livres*, *Op. Cit.* (en italique dans le texte).

² M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, p. 47.

³ J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature...*, *Op. Cit.*, pp. 30-31.

— por lo menos aparentemente — sencillo. Yo tendía siempre a la pedantería, al arcaísmo, al neologismo, y él me curó de todo eso »¹.

Lui qui caressait le rêve dans sa jeunesse d'être le chantre de Buenos Aires² et d'immortaliser le paysage de sa ville qui lui est si chère³, s'achemina, mû par son esprit d'ouverture, vers des thèmes plus cosmopolites et philosophiques. Il n'est que de repenser à son thème de prédilection, le labyrinthe : si l'on porte notre regard sur l'index lexical des trois premiers recueils de jeunesse que nous avons élaboré⁴, l'on constate que le substantif « laberinto » — ou ne serait-ce que l'adjectif « laberíntico » — en est le grand absent. Ces termes ne figurent pas dans les premiers recueils poétiques de Borges. Ce symbole antique et universel s'est fait jour explicitement tardivement dans ses derniers recueils, comme il l'indique d'ailleurs : « [...] dans divers poèmes de mes derniers livres »⁵. En revanche, notre index lexical montre que le substantif « caos » constitue un apax de l'œuvre poétique de jeunesse : il est présent une seule fois. Il apparaît dans le recueil « Cuaderno San Martín ». Ceci laisse entendre qu'une vision chaotique de l'univers était déjà sous-jacente.

Corrélativement à cette évolution stylistique et thématique, force est de constater un changement quant à ses préférences spatio-temporelles. Dans sa jeunesse, les fins de journée, accompagnées de leur splendide coucher de soleil, et les faubourgs de Buenos Aires, suscitaient son intérêt et son émerveillement, tandis que sa période de maturité et de sérénité l'a conduit à préférer plutôt le matin et le centre de la ville :

BORGES : [...] Mais en réalité, je n'aime plus tellement les fins d'après-midi, les faubourgs. J'aime le centre de la ville, j'aime la ville et j'aime le matin. J'aime le matin, le centre, l'espoir qu'on a, cette illusion que chaque jour pourrait être le commencement de quelque chose, mais l'illusion se dissipe à mesure que le jour passe. C'est ça que j'aime, cette illusion au début de chaque matinée, et je l'encourage.⁶

Ainsi Borges se plaît-il à se laisser bercer par l'illusion qu'à chaque commencement de journée peut naître quelque chose de nouveau, ce que corrobore la pensée de Schopenhauer : « [...] le matin, c'est la jeunesse du jour : tout y est gai, frais et facile [...] il faut le considérer comme la quintessence de la vie et, pour ainsi dire, comme quelque chose de sacré. En revanche, le soir est la vieillesse du jour : nous sommes abattus, bavards et étourdis. »⁷.

¹ J. L. Borges / A. Carrizo, *Borges el memorioso*, *Op. Cit.*, p. 79.

² « Creo que deberían nuestros versos tener sabor de patria, como guitarra que sabe a soledades y a campo y a poniente detrás de un trebol » (J. L. Borges, *Inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 21).

³ « Buenos Aires no ha recabado su inmortalización poética » (*Ibid.*, p. 31).

⁴ Cf. Annexe n°2 (pp. 693-744).

⁵ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, p. 52.

⁶ J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, *Op. Cit.*, p. 66.

⁷ A. Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, *Op. Cit.*, p. 115.

c) Ses conférences, ses multiples voyages, ses nombreux entretiens

Le prestige des textes borgésiens connut ses premiers balbutiements au sein du cercle de ses amis rédacteurs de la revue *Sur* qu'avait fondée Victoria Ocampo, en 1931 : « [...] una revista que marcaría el rumbo de la literatura argentina durante varias décadas. Su mayor mérito fue el de difundir las palabras de los más modernos escritores de Europa y de América y el de dar a conocer en el mundo entero a los autores argentinos. »¹. Or, ce prestige naissant ne demeura pas longtemps circonscrit à ce cercle littéraire du Río de la Plata, comme le décrit ainsi Mario Vargas Llosa :

Le prestige de Borges commençait déjà à faire éclater le petit cercle de la revue *Sur* et de ses admirateurs argentins, et plusieurs villes latino-américaines voyaient surgir, dans les milieux littéraires, des admirateurs fervents qui se disputaient comme des trésors les très rares éditions de ses livres, apprenaient par cœur les énumérations visionnaires de ses contes – celle de *L'Aleph*, surtout, si belle – et s'échangeaient ses tigres, ses labyrinthes, ses mascarades, ses miroirs et ses couteaux, ainsi que les surprenants adjectifs et adverbes de ses écrits.²

Imprégnant de cosmopolitisme la revue *Sur*, les textes de Borges jouèrent un rôle déterminant dans l'orientation de cette revue :

[...] ils constituent l'âme de la grande revue argentine, fondée et dirigée par Victoria Ocampo. Certes, en la fondant et en la dirigeant, elle a rendu un immense service à son pays, à l'Amérique latine et à la langue espagnole, mais c'est Borges qui lui a donné sa personnalité et son caractère, et lui a imprimé son orientation – ses manies et ses phobies –, sa rigueur intellectuelle et une certaine exigence morale. Ces textes révèlent, avec un goût sûr et exigeant, cette influence, à chaque page, à chaque ligne : une curiosité intellectuelle qui embrasse toutes les langues, toutes les cultures (l'anglaise de préférence), le rejet formel du pittoresque régional ou folklorique, de la littérature au service de la religion ou de l'idéologie, du nationalisme ou du chauvinisme comme alibis culturels.³

Après sa démission du poste d'Inspecteur des œufs et des volailles auquel l'avait “promu” — en réalité rétrogradé — le régime péroniste, Borges, bénéficiant de l'appui de Victoria Ocampo et de Esther Zemborain⁴, dispensa ses premiers cours et ses premières conférences pour l'Association Argentine de Culture Anglaise, ainsi que des conférences au Collège Libre d'Etudes Supérieures de Buenos Aires : « Les premières sur la littérature classique américaine : j'ai parlé, évidemment, d'Emerson, de Melville, de Hawthorne, d'Emily Dickinson, de Thoreau, d'Henry James, de Walt Whitman, de Poe. J'ai consacré

¹ Jorge Luis Borges [2006], in *Documenta*, *Op. Cit.*

² M. Vargas Llosa, *Un demi-siècle avec Borges*, *Op. Cit.*, pp. 47-48.

³ *Ibid.*, p. 88.

⁴ Comme le stipule Alan Pauls : « Victoria Ocampo y Esther Zemborain de Torres Duggan lo recomiendan como profesor de Literatura Inglesa en la Asociación Argentina de Cultura Inglesa, y luego de Literatura Norteamericana en el Colegio Libre de Estudios Superiores » (in *El factor Borges*, *Op. Cit.*, p. 67).

l'autre cycle au bouddhisme. »¹. Il donna aussi des cours dans plusieurs universités, en particulier celle de La Plata. Plus tard, il enseigna durant une vingtaine d'années à la Faculté de Philosophie et de Lettres de l'Université de Buenos Aires la littérature anglaise.

La figure de "Borges", l'écrivain — "L'Autre", comme il la nomme dans le texte intitulé « Borges y yo » — fut l'image d'un homme qui est devenu de plus en plus médiatique et mythique : le « Borges público » s'est finalement transformé en « un Borges mítico »². « Pour un écrivain, une des œuvres les plus importantes — peut-être la plus importante de toutes — est l'image qu'il laisse de lui à la mémoire des hommes, au-delà des pages qu'il a écrites. »³, a souligné Borges. Ce dernier est parmi ceux qui ont le plus exploité leur potentiel oral, en laissant entendre sa voix humaine, temporelle, au service de la figure immortelle, éternelle, qu'il a créée de l'écrivain, comme l'observe Alan Pauls :

Por una curiosa paradoja, el escritor más « libresco » de la literatura argentina, el más aferrado a los protocolos de lo escrito, es también el que mejor aprovechó las posibilidades del registro sonoro, el escritor más oral, más *hablado* de la literatura argentina.

¿ Por qué el decir de Borges es más popular que su literatura ? En parte porque la voz viaja más y mejor que lo escrito, y porque es un material más sensible a la lógica reproductiva de los medios de comunicación de masas. De las primeras conferencias públicas, a mediados de los años cincuenta, hasta las conversaciones radiofónicas con Antonio Carrizo de principios de los setenta, la voz de Borges cruza los límites de una intimidad relativamente académica y pasa a animar el aire de uno de los programas más masivos de la radio argentina. Pero también, y sobre todo, porque en más de un sentido la voz de Borges funcionó siempre como una versión amable, « humana », de su literatura. Mientras sus libros parecían inmortales, su voz era histórica y emanaba, frágil y vulnerable, de un cuerpo [...]⁴

Ce masque de la *persona* patiemment forgé, au fil du temps, empiéta *crescendo* et de façon fallacieuse sur le moi intime de l'homme⁵, ainsi qu'a pu le constater Mario Vargas Llosa :

Les apparences sont trompeuses. Ce Borges des photos n'était pas lui, mais, comme le Shakespeare de son essai, une illusion, un simulateur, quelqu'un qui allait de par le monde représentant Borges, et disant les choses qu'on attendait de Borges sur les labyrinthes, les tigres, les mauvais garçons, les couteaux, la rose du futur de Wells, le marin aveugle de Stevenson et *Les Mille et Une Nuits*. La première fois que j'ai parlé avec lui, lors de cet entretien de 1963, je suis sûr qu'à un moment donné, du moins, j'ai parlé vraiment avec lui, j'ai eu ce contact. Je l'ai vu plusieurs fois, à Londres, à Buenos Aires, à New York, à Lima, je l'ai interviewé à nouveau, et même, la dernière fois, je l'ai reçu chez moi plusieurs heures durant. Mais en aucune de ces occasions, je n'ai senti que nous parlions. Il n'avait devant lui que des auditeurs, non des interlocuteurs, et peut-être même un seul

¹ J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, *Op. Cit.*, p. 11.

² *Borges para millones* [documental de 1978], *Op. Cit.*

³ J. L. Borges, *Cours de littérature anglaise*, *Op. Cit.*, p. 186.

⁴ A. Pauls, *El factor Borges*, *Op. Cit.*, p. 58 (en italique dans le texte).

⁵ Lors de ses entretiens, Borges lui-même a émis pareil constat : « Uno es **el Borges personal**, yo creo en este momento, el que está hablando con ustedes. El otro es **el Borges público**, un personaje que me desagrada mucho, al cual suelen hacerle reportajes. Suele aparecer en cinematógrafos. Yo no tengo nada que ver con ese Borges. No tengo nada que ver con el Borges oficial. » (*Jorge Luis Borges* [2006], in *Documenta*, *Op. Cit.* ; c'est nous qui surlignons.).

auditeur — qui changeait de visage, de nom et de lieu —, devant qui il dévidait un curieux, un interminable monologue, derrière lequel il s'était reclus ou retranché pour fuir les autres, voire la réalité, comme un de ses personnages. Il était l'homme le plus fêté au monde et dégageait une terrible impression de solitude.¹

D'où le constat perspicace, sous forme de chiasme, de Federico Peltzer : « [...] l'homme et l'œuvre, l'œuvre et l'homme, forment un tout indissoluble et ne peuvent se délimiter [...] »².

De même que Schopenhauer qui pouvait s'adonner infatigablement au monologue des heures durant à condition d'être intéressé par les thèmes abordés³, Borges était, lui aussi, un talentueux "causeur", « un atleta de la conversación »⁴. Il concevait le dialogue comme « une variante indirecte de l'écriture »⁵, « *un genre littéraire, une manière indirecte d'écrire* »⁶. Osvaldo Ferrari ressentit que Borges y voyait l'opportunité d'une continuité orale de sa production écrite : « Transcrivant les conversations en vue de la publication, j'eus la certitude que Borges, en conversant, prolongeait son œuvre écrite. À la magie de le lire correspondait alors la magie de l'entendre. »⁷. Ce compliment que Mario Vargas Llosa eut l'occasion d'adresser à Borges rejoint le sentiment d'Osvaldo Ferrari :

Les écrivains célèbres, généralement, vieillissent mal, remplis qu'ils sont de superbe et de petites misères. Mais vous, vous gardez la forme et ces pièges savants et splendides qui emplissent vos contes, **vous nous les tendez maintenant en parlant**. Et nous sommes toujours pris dans ces rets avec un égal bonheur.⁸

Outre ses innombrables entretiens, les conférences prononcées par Borges s'inscrivent également dans la continuité de son travail de perpétuelle réécriture de sa production écrite et prennent le tour d'une « conversation personnelle » spontanée, d'un

¹ M. Vargas Llosa, *Un demi-siècle avec Borges*, *Op. Cit.*, pp. 80-81.

² F. Peltzer, « Les masques de Borges », traduit de l'espagnol par Simone Beckmann et Jean de Milleret, in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, *Op. Cit.*, p. 180.

³ Comme l'indique Luis Fernando Moreno Claros, « Schopenhauer era un gran conservador, le encantaba sentirse rodeado de público frente al que, a menudo, podía pasarse horas monologando sobre los temas que le gustaban : la filosofía hindú, los dolores del mundo o lo ridículo de los profesores de filosofía ; pero era hombre que no solía perder el tiempo en charlar de nimiedades cotidianas, sino siempre únicamente de libros y de asuntos intelectuales o estéticos (la pintura le apasionaba) ; le aburría soberanamente todo aquel que le contara algo ajeno a los mencionados temas de su competencia, que le planteara problemas laborales o que le dijese que la vida de un amigo pobre era muy dura ; de eso no quería saber nada, a pesar de que él siempre se quejaba de lo ingrato de la existencia. [...] » (in *Schopenhauer. Vida del filósofo pesimista*, *Op. Cit.*, pp. 285-286).

⁴ Nous empruntons cette expression à Carlos Meneses Cárdenas (in *El primer Borges*, *Op. Cit.*, p. 22).

⁵ J. L. Borges / O. Ferrari, « Prologue de Osvaldo Ferrari », in *Retrouvailles. Dialogues inédits*, *Op. Cit.*, p. 10.

⁶ J. L. Borges / O. Ferrari, *Borges en dialogues*, *Op. Cit.*, p. 5 (en italique dans le texte).

⁷ *Ibid.*, pp. 10-11.

⁸ M. Vargas Llosa, *Un demi-siècle avec Borges*, *Op. Cit.*, p. 46. (C'est nous qui surlignons.)

style oral plus direct et plus communicatif, à l'antipode d'un cours magistral traditionnel, comme le souligne avec acuité Sylvain Détoç :

Plus que le fond de la conférence, c'est **sa forme originale** qui est ici accentuée : celle d'une « **conversation personnelle** », loin de la solennité d'un cours magistral sophistiqué. Le conférencier, naturellement, n'a rien à envier à l'écrivain. C'est du **même Borges** qu'il s'agit. Il suffit de parcourir les textes des conférences pour s'apercevoir que l'orateur n'a pas renoncé au cours de la seconde partie de sa carrière aux thèmes obsessionnels ressassés naguère dans ses contes. Il est toujours question, et **d'une manière peut-être plus directe** encore, de miroirs et de labyrinthes cauchemardesques, d'éternel retour et de livres énigmatiques : **l'œuvre orale du conférencier** se situe bien, à cet égard, **dans la continuité du remarquable travail d'auto-réécriture amorcé par l'œuvre écrite.**

Mais, en même temps — et l'on ne fait que reprendre un thème cher à l'auteur —, c'est d'un **autre Borges** qu'il s'agit. « Dans sa langue orale », explique l'éditeur de la seconde série de conférences, « on perçoit une autre chaleur communicative, une autre spontanéité, qui n'apparaît pas toujours dans les textes élaborés [note de bas de page].¹

La reconnaissance internationale de Borges l'amena à parcourir le monde, à être invité par nombre d'universités, à multiplier les conférences, à recevoir de nombreuses récompenses et titres honorifiques. Son don d'ubiquité est, avant tout, d'ordre culturel, comme le fait remarquer Marcel Le Goff :

Ce n'est donc pas seulement dans l'intention de brouiller les pistes que Borges multiplie les déclarations contradictoires, disant qu'il sera toujours en France, que la Suisse est sa patrie, qu'il n'a jamais quitté Buenos Aires... Toutes ces propositions sont justes en même temps : la géographie borgésienne c'est moins d'être physiquement présent en un lieu que d'être partout à la fois grâce au don d'ubiquité qu'une inépuisable culture autorise².

[...] En lui, le nomadisme est d'ordre culturel. Et cela lui permet en définitive de visiter tout l'univers sans quitter son fauteuil, même s'il s'agit, dans les dernières années de sa vie, d'un aveugle en mouvement perpétuel, semblant posséder le don d'ubiquité tant ses déplacements sont nombreux et rapides. [...]

Depuis toujours il habitait le monde de la Culture³.

A la lumière de ce commentaire, l'on saisit mieux la signification profonde de tels propos tenus par Borges : « Yo quiero mucho a Buenos Aires pero tengo otras patrias. Puedo pensar en Adrogué, en Montevideo, en Austin, en Ginebra, sobre todo. Espero tener tantas patrias como ciudades que he visitado. »⁴.

Il tient son séjour au Japon — dont il a même entrepris l'apprentissage de la langue au soir de sa vie —, en compagnie de María Kodama, pour un merveilleux cadeau, pour l'un des plus grands bonheurs qu'il a connus :

¹ S. Détoç, « Petit éloge de la cécité », in *Borges, souvenirs d'avenir, Op. Cit.*, pp. 99-100. (En italique dans le texte. C'est nous qui surlignons.)

(Note de bas de page : « Propos que Martín Müller, chargé de l'édition de *Borges oral*, tient dans un essai intitulé « *El Borges oral* », qui précède l'épilogue du volume. Cité par Jean Pierre Bernés, dans *Œuvres complètes*, t. II, *Op. Cit.*, p. 1384.)

² M. Le Goff, *Jorge Luis Borges. L'univers, la lettre et le secret, Op. Cit.*, p. 34.

³ *Ibid.*, pp. 49-50.

⁴ *Jorge Luis Borges* [2006], in *Documenta, Op. Cit.*

[...] j'ai vécu, qui sait, les cinq semaines les plus heureuses de ma vie au Japon. [...]

– Oui, je m'étais accoutumé à l'idée qu'à mon âge rien de nouveau ne pouvait m'arriver, que j'avais épuisé le nombre de mes expériences et qu'il me restait uniquement à **les répéter**. C'est alors que ce don splendide arriva : une invitation au Japon. La fondation japonaise nous invita pour quatre semaines. Ces quatre semaines furent cinq. Je leur avais dit de ne rien m'anticiper, que j'aimerais que chaque jour soit une surprise, et cette surprise pouvait être, mettons, un sanctuaire bouddhiste, un jardin ; de ces petits jardins japonais qui ne sont pas voués à la promenade mais à la vue, où la roche et l'eau sont plus importantes que la végétation. Et après j'ai eu l'occasion de parler à des écrivains, aussi, comme avec des moines — moines bouddhistes et du Shinto.¹

Sa constante quête de l'universel se manifeste dans une soif inextinguible de connaître les langues et les littératures du monde entier :

BORGES : [...] **J'essaye d'être universel. Évidemment, je n'y arrive pas.** Mais j'ai passé cinq splendides semaines au Japon, et je me suis fait l'effet d'un barbare parmi des gens civilisés. Plus tard, eh bien, je suis allé en Égypte. J'ai senti le poids du temps, il y a tant d'hiers accumulés là-bas. En Europe on éprouve la même chose. Et ici aussi, en certains lieux. [...] Il y a tant de pays ! J'aimerais **connaître toutes les langues, connaître toutes les littératures**, mais mon Dieu ! J'ai quatre-vingt-trois ans et je connais bien peu de choses. [...]²

d) La conversion de ses entraves en atouts et son courage

La conversion de ses entraves en atouts et le courage de Jorge Luis Borges ont soulevé l'admiration. Il est parvenu à surmonter sa timidité et à maîtriser son bégaiement pour prononcer des conférences. Il ne s'est pas évertué à lutter contre la cécité, mais a plutôt accepté dignement, de façon stoïque, cet état. Il a en quelque sorte "apprivoisé" la cécité, a composé avec elle, la majeure partie de son œuvre poétique et ses ultimes récits. Il en a même fait le thème central de plusieurs poèmes : dans « Poema de los dones », la réserve et la dignité qui émanent de la voix borgésienne quand elle se réfère à sa cécité incarnent typiquement la pudeur de l'Argentin. Le ton est imagé et pathétique mais sans jamais basculer dans la plainte, ce qui produit une force émotionnelle plus grande. A ce sujet, l'on peut relever la fin de la conclusion de l'analyse de ce poème menée par James Higgins :

[...] el poema se caracteriza por su reserva : el poeta refiere su condición de hombre ciego de una manera casi objetiva y calla los sentimientos que esta condición produce en él ; sólo vislumbramos la angustia que la ceguera le causa, puesto que él no hace ninguna referencia directa a ella. Esta reserva

¹ J. L. Borges / O. Ferrari, *Retrouvailles. Dialogues inédits*, Op. Cit., pp. 24-25. (C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, Op. Cit., pp. 67-68. (C'est nous qui surlignons.)

y esta dignidad no sólo nos conmueven y despiertan nuestra admiración, sino que paradójicamente nos hacen conscientes de lo que el poeta calla y nos comunican la tragedia de la ceguera con más eficacia que la pudiera haber hecho toda la retórica del llanto.¹

Par ailleurs, l'engagement de Borges, par ses discours, par de multiples signatures de manifestes antipéronistes et par la voix de la littérature, contre les récentes dictatures de généraux (de Rosas, de Perón) et contre les actes tyranniques de barbarie, mérite d'être souligné. Le temps de la dictature de Perón fut ressenti par Borges comme une période cauchemardesque et "irréelle", comme il en témoigne : « [...] la dictature fut incroyable et même invraisemblable, et un des soulagements (ou peut-être une des horreurs supplémentaires) de cette longue nuit était, je me le rappelle très bien, de sentir qu'elle était irréelle. »². Il fallait bien ne pas manquer de conviction ni de courage³ pour s'ériger en « ennemi déclaré » de toute doctrine totalitaire dans le contexte péroniste pronazi de l'époque, comme le souligne Mario Vargas Llosa :

Cependant, ce sceptique et agnostique, incapable de croire en Dieu et allergique à toute forme d'enthousiasme partisan en matière politique, a manifesté en maintes occasions, comme le montrent ces textes, des préférences et des rejets politiques parfaitement clairs. Il s'est déclaré un jour « anarchiste spencérien », ce qui ne veut pas dire grand-chose. C'était, à vrai dire, un individualiste récalcitrant, viscéralement rétif à perdre une once de son indépendance, à tomber dans le gréganisme, ce qui faisait de lui, *ipso facto*, l'ennemi déclaré de toute doctrine et formation politique collectiviste, comme le fascisme, le nazisme ou le communisme, dont il fut, sa vie durant, un adversaire systématique et pugnace.

Pour l'être, dans l'Argentine des années 1930 et 1940, il fallait conviction et courage. Le péronisme visqueux s'est chargé de faire oublier aujourd'hui que Perón et son régime étaient, à cette époque, pronazis, sympathisants de l'Axe auquel ils rendirent, pendant la guerre, d'innombrables services (connus, pour certains, camouflés pour beaucoup d'autres), et que sur le plan intellectuel comme en matière politique, la dictature péroniste a été plus proche de Hitler et de Mussolini que des Alliés qu'elle n'a fini par rejoindre de manière opportuniste que lorsque la victoire était imminente. Bien qu'il ait déclaré avec sa coquetterie coutumière manquer « de toute vocation d'héroïsme, de toute faculté politique », Borges n'a cessé, durant ces années-là, de dénoncer dans ses textes « la pédagogie de la haine » et le racisme des nazis, de défendre les Juifs et de manifester sa solidarité envers les Alliés dans la guerre contre l'Allemagne.⁴

Cette résistance borgésienne à la fois de l'ombre et de la lumière, oblique ou frontale, lui valut toutes sortes de représailles, plus ou moins violentes et vexatoires, du régime péroniste d'alors⁵ :

¹ J. Higgins, « Poema de los dones », in *Expliquémonos a Borges como poeta*, *Op. Cit.*, p. 273.

² J. L. Borges, « Une curieuse méthode », traduit de l'espagnol par Gonzalo Estrada et Yves Peneau, paru dans *Ficción*, n°6, mars-avril 1957, in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, *Op. Cit.*, p. 94.

³ A cet égard, lors d'un programme télévisé rendant hommage à Borges, José María Álvarez a mis tout particulièrement l'accent sur « el coraje intelectual y el coraje moral » de Borges. (*El siglo de Borges I (Negro sobre blanco)* [1999], *Op. Cit.*).

⁴ M. Vargas Llosa, *Un demi-siècle avec Borges*, *Op. Cit.*, pp. 90-91.

⁵ J. L. Borges / Néstor J. Montenegro, *Diálogos*, *Op. Cit.*, pp. 51-52 :

— *Est-ce que vous avez écrit des articles, est-ce que vous avez fait quelque chose sur le Péronisme ?*

— A cette époque-là, je donnais des conférences au Colegio Libre et à l'Association Argentine de Culture Anglaise, sur des sujets littéraires. Enfin, je parcourais le pays et **dans chaque conférence je glissais quelque chose contre le Péronisme**. Evidemment, ce n'était pas très important, mais je le faisais toujours. Je crois même que l'on a fermé le Colegio Libre de Estudios Superiores parce que j'étais allé un peu fort contre le Péronisme.

Puis, j'étais le président de l'Association Argentine des Ecrivains et on l'a fermée. On nous a défendu de faire des conférences. Le Gouvernement savait très bien à quoi s'en tenir. Evidemment, ce n'était pas très important. Je n'ai pas été en prison.

Il y avait aussi un groupe de Nationalistes, gens qui avaient été Franquistes et qui sont devenus Péronistes ensuite.

A l'époque de Péron, il n'y avait aucun doute, **j'ai fait ce que je pouvais à ma façon**. Et ma sœur était en prison, mon neveu aussi et ma mère aussi. [...] ¹

Ainsi déclara-t-il à Montenegro : « Soñando y escribiendo creo haber hecho más por la patria que varios generales »². Les premiers vers de « Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín », poème écrit en 1951, en pleine dictature de Perón, mettent subtilement en relief une condamnation de l'ancienne dictature de Rosas (vers 1) et puis, par un glissement temporel, une dénonciation de la menace péroniste de plus en plus croissante (vers 2-3) :

v. 1	Qué importan las penurias, el destierro ,	Qu'importent les pénuries, le bannissement,
v. 2	la humillación de envejecer, la sombra creciente	l'humiliation de vieillir, l'ombre croissante
v. 3	del dictador sobre la patria [...] ³	du dictateur sur la patrie [...]

Le syntagme « el destierro » fait allusion à l'exil en Uruguay auquel fut contraint Suárez, au temps de Rosas, tandis que « la sombra creciente / del dictador sobre la patria » désigne implicitement Perón. L'enjambement du vers 2 au vers 3 accroît l'expression, ce qui renforce la mainmise grandissante du dictateur sur le pouvoir argentin.

Résolument antipéroniste, Borges ne manqua pas de tenir un discours caustique à de jeunes nationalistes qui militaient en faveur du retour des cendres de Rosas, comme en témoigne María Esther Vázquez :

Nombreux sont sans doute ceux qui se souviennent de la visite qu'il reçut chez lui, il y a quelques années (c'était, en tout cas, avant 1973), d'un groupe de jeunes nationalistes qui recueillaient des signatures pour demander le retour des cendres de Juan Manuel de Rosas. Il refusa. Ils l'accusèrent

¿ *Cuándo le asignaron a usted un cargo municipal ?*

Eso ocurrió mucho antes, en el año 45, yo era auxiliar primero de una modesta biblioteca municipal del barrio de Almagro. Me ascendieron a inspector de la venta de aves de corral y de huevos. Renuncié. Comprendí que era indigno de ese cargo y mandé mi renuncia.

¹ J. L. Borges / N. Murat, « Entretiens avec Napoléon Murat », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne, Op. Cit.*, p. 386. (C'est nous qui surlignons.)

² J. L. Borges / Néstor J. Montenegro, *Diálogos, Op. Cit.*, p. 44.

³ J. L. Borges, « Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 52. (C'est nous qui surlignons.)

d'être rétrograde et sectaire. Il leur dit : « Il est un autre retour plus urgent, c'est celui des cendres de Perón. Pour celui-là, je donnerais ma signature avec plaisir. » A l'époque Perón vivait à Madrid et, de toute évidence, ces jeunes gens étaient péronistes.¹

María Esther Vázquez révèle les principaux motifs de l'aversion de Borges à l'égard du régime péroniste : « S'il a constamment élevé la voix contre le péronisme, ce n'est pas qu'il ait voulu s'aventurer sur ce terrain [de la politique] : ce qu'il stigmatisait, dans Perón et dans son mouvement, c'était la corruption morale, la dégradation et l'asservissement des consciences. »². Borges considérait Rosas et Perón comme des hommes dépourvus d'éthique : « Je les ai considérés comme des individus fourvoyés et manquant totalement de sens moral, alors que j'ai le sens de l'éthique. »³. Dans son œuvre littéraire, se fait jour une « dégradation morale des figures de l'autorité »⁴, représentées par des rois, des empereurs, des « caudillos » ou des dictateurs argentins tels que Rosas⁵, Perón⁶. Leur cruauté, leur tyrannie tendent souvent à l'infamie. C'est pourquoi il ne se priva pas de critiquer l'aspect « canaille » du péronisme et son rapport à l'argent :

[...] le péronisme, qu'est-il d'autre ? D'un côté, il est passablement canaille, car les gens essayent de faire tout l'argent qu'ils peuvent ; et en même temps, avec des phrases du genre « Tu es le premier travailleur » ou « Que tu es grand ! », on accrédite l'idée que l'injustice sociale peut se corriger à coups d'argent. On rêve aux postes officiels que l'on va décrocher, et dont nous savons tous à quoi ils servent... On ne pense pas au reste, ni par quels moyens a été récolté cet argent...⁷

Borges dénonça ce système généralisé de corruption sous le couvert d'« un mot barbare, le justicialisme »⁸ qui lui fit « sentir la Patrie avilie »⁹. Franck Lafage souligne à ce sujet : « [L'Argentine] a inventé le justicialisme, mélange de caudillisme et populisme où il serait faux de ne voir qu'un fascisme de plus. »¹⁰. Borges a parfaitement souvenir que les péronistes « ont commis bien des crimes. Par exemple, il y a eu un tas d'ouvriers qui ont été fusillés au cimetière de La Chacarita. »¹¹, la pratique de la torture avec « la picana eléctrica »¹², etc. Il n'a point oublié « l'incendie des églises » ordonné par Perón à

¹ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, pp. 21-22.

² *Ibid.*, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 89.

⁴ R. Le Marc'hadour, *Identité et individuation dans l'oeuvre de Jorge Luis Borges*, *Op. Cit.*, p. 312.

⁵ J. L. Borges, « Diálogo de muertos », in *El hacedor*, *Op. Cit.*, pp. 29-33.

⁶ J. L. Borges, « El simulacro », in *El hacedor*, *Op. Cit.*, pp. 25-26.

⁷ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, p. 112.

⁸ *Jorge Luis Borges*, DVD 3, 7^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ F. Lafage, *L'Argentine des dictatures 1930-1983. Pouvoir militaire et idéologie contre-révolutionnaire*, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 11.

¹¹ *Jorge Luis Borges*, DVD 3, 7^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*

¹² *Ibid.*

la fin de son régime, un fait qui l'a particulièrement marqué : « [...] personne ne se souvient, par exemple, de l'incendie des églises [...] »¹.

Par ailleurs, il n'a jamais souscrit à la conception "régionaliste" de la création littéraire, circonscrite à la couleur locale, que fomentaient les nationalistes du régime péroniste. Il n'hésita pas à dénoncer, avec insistance, l'appauvrissement et l'absurdité d'une telle vision :

[...] no sé si es necesario decir que la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva ; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países. Sin ir más lejos, creo que Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiera negado su derecho al título de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos. Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir *Hamlet*, de tema escocés. El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo.²

[...] podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local³.

[...] Quiero señalar otra contradicción : los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no **del universo**⁴.

Ce passage laisse entrevoir que Borges défend la liberté d'expression⁵ en même temps qu'une conception cosmopolite, universaliste, de la création littéraire argentine. A son avis, la tradition argentine s'abreuve de toute la culture occidentale :

¿Cuál es la tradición argentina ? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es **toda la cultura occidental**, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental.⁶

Au-delà, Borges pense que cette tradition embrasse toutes les cultures du monde entier : « [...] repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es **el universo** »⁷. Dès lors, on saisit mieux pourquoi Borges rejette à la fois les argentinismes et l'argentinité : « [...] ce que Borges rejettera toujours avec énergie dans la couleur locale c'est l'argentinisme (quant au vocabulaire) et l'argentinité (quant à l'identité culturelle) définis comme un programme établi d'avance et qu'il reviendrait

¹ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, p. 202.

² J. L. Borges, « El escritor argentino y la tradición », in *Discusión*, *Op. Cit.*, pp. 194-195.

³ *Ibid.*, p. 196.

⁴ *Ibid.*, pp. 197-198. (C'est nous qui surlignons.)

⁵ Ernesto Sabato reconnaît, à cet égard, qu'« on ne peut faire du grand art que dans un climat de liberté absolue. L'inverse est soumission, art conventionnel, donc faux. » (Conversation du 14 décembre 1974, recueillie dans *Conversations à Buenos Aires*, *Op. Cit.*, p. 36).

⁶ J. L. Borges, « El escritor argentino y la tradición », in *Discusión*, *Op. Cit.*, p. 200. (C'est nous qui surlignons.)

⁷ *Ibid.*, p. 203. (C'est nous qui surlignons.)

irrémédiablement à l'artiste de remplir comme s'il s'agissait d'un devoir académique convenu. »¹. Il a condamné, par ailleurs, la censure dans les milieux de la politique et de la religion :

¿ Qué opina de la censura en el ámbito de la cultura y la educación ?

Condeno la censura política y la censura religiosa. Apruebo la censura de orden moral, la que prohíbe, por ejemplo, lo obsceno. A veces es difícil distinguirlas. Cada individuo en buena lógica, debe ser su propio censor. El estado suele aprovechar la censura para sus propios fines.²

Son courage s'est manifesté, à maintes reprises, notamment par des actes de parole téméraires. Et Borges semble ne pas être quelqu'un qui se laisse intimider par des menaces, comme le dévoile ce témoignage de María Esther Vázquez :

Le courage est l'une des constantes de sa vie. Il y a deux ou trois ans, des voix anonymes le menaçaient de mort au téléphone. Un jour, fatigué de ces menaces, il répondit : « Écoutez, j'habite *telle rue, tel numéro*, au sixième étage, et il y a sur la porte une carte qui indique *Borges* : vous ne pouvez pas vous tromper. Je suis presque toujours chez moi et je vais ouvrir moi-même quand on sonne. Me tuer n'est donc pas bien difficile. Si vous le faites, vous me rendez service. Rien n'est plus avantageux pour un écrivain qu'une mort violente ; Lugones et Gardel en sont la preuve. Donc, venez, ne perdez pas de temps, je vous attends. » Les appels cessèrent définitivement.

Quand il était encore professeur à la faculté de philosophie et de lettres de Buenos Aires, il fut interrompu un matin par un jeune homme qui l'interpellait :

— Monsieur le professeur, il faut arrêter votre cours.

— Pourquoi ? demanda Borges.

— Parce qu'une assemblée étudiante a décidé qu'il n'y aurait pas cours aujourd'hui, en hommage à X...

— Vous n'avez qu'à lui rendre hommage après le cours.

— Non. Tout de suite. Vous devez vous en aller.

— Je ne m'en irai pas, et puisque vous êtes tellement courageux, venez donc me tirer de ma chaire.

— Nous allons couper la lumière.

— J'ai pris la précaution d'être aveugle. Vous pouvez couper la lumière.

Borges resta, il parla dans l'obscurité, il fut le seul professeur à faire son cours jusqu'à la fin et ses élèves, impressionnés, ne bougèrent pas.

Aux Etats-Unis, il a tenu tête à un Portoricain qui voulait l'agresser.³

¹ M. Le Goff, *Jorge Luis Borges. L'univers, la lettre et le secret, Op. Cit.*, p. 78.

² J. L. Borges / Néstor J. Montenegro, *Diálogos, Op. Cit.*, p. 53.

³ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs, Op. Cit.*, pp. 20-21 (en italique dans le texte).

e) Des messages altruistes et le rêve de la fraternité universelle

Borges a participé à la diffusion d'hymnes à l'amour fraternel, à la paix entre les peuples.

Dans sa production de jeunesse, est manifeste son engouement pour l'expressionnisme de la poésie allemande, mouvement d'avant-garde contemporain aux autres mouvements avant-gardistes européens du début du XX^e siècle, lequel se distingue par l'intensité de ses images visuelles du contexte belliqueux de la Première Guerre mondiale et par sa propension à la fraternité universelle, à l'amour fraternel¹. Guillermo de Torre définit ainsi l'expressionnisme allemand :

[...] es la tentativa de crear para esta época un arte matinalmente intuicionista, de superar la realidad ambiente y elevar sobre su madeja sensorial y emotiva una ultrarrealidad espiritual. Su fuente la constituye esa visión ciclópea y atlética del pluriverso que ritmara Walt Whitman, partiendo a su vez de Fichte y Hegel.²

Dans l'un de ses premiers essais, inclus dans son recueil *Inquisiciones*, Borges qualifie l'expressionnisme, de la manière suivante : « Vehemencia en el ademán y en la hondura, abundancia de imágenes y una suposición de universal hermandad : he aquí el expresionismo. »³. Il explique qu'il constitue, à son avis, « le plus important » et le plus dense de tous les mouvements d'avant-garde de l'époque :

J'ai beaucoup lu en allemand : surtout de la poésie expressionniste, car pendant la Première Guerre européenne c'est l'expressionnisme qui a été le plus important de tous les « ismes » de l'époque, bien plus que l'imaginisme de Pound, le futurisme italien, le cubisme français ou, plus tard, l'ultraïsme espagnol et latino-américain. Il a été le mouvement le plus riche parce qu'il n'était pas seulement technique : ce qui intéressait les expressionnistes, c'était aussi la fraternité entre les hommes, la disparition des frontières et la mystique, la transmission de la pensée, toute cette magie que divulgue aujourd'hui la revue *Planète* : double personnalité, quatrième dimension...⁴

Une pensée similaire est manifeste chez Henri Meschonnic dans la comparaison qu'il établit entre le futurisme et l'expressionnisme : il met particulièrement l'accent sur la large

¹ En s'appuyant sur un extrait de traductions que Borges a effectuées de poèmes expressionnistes, Gloria Videla souligne à ce propos : « Los poetas expresionistas, con tono patético que contrasta con lo irónico de otros poetas de Europa, llaman a la fraternidad universal ("Mi corazón es amplio cual Alemania y Francia reunidas..."», dice en un poema de W. Klemm) [« Lírica expresionista », nota y traducción de J. L. Borges, en *Grecia*, n°L, año III, Madrid, primero de noviembre de 1920, pp. 10-11, in *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Op. Cit., p. 101].

² G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Op. Cit., p. 299.

³ J. L. Borges, « Acerca del expresionismo », in *Inquisiciones*, Op. Cit., p. 161.

⁴ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, Op. Cit., p. 42.

diffusion qu'a connue l'expressionnisme¹, sur l'appellation qui ne revêt pas la même signification chez tous les expressionnistes², et sur la primauté du contenu³. Et ce contenu s'érige contre la *mimesis*, étant donné qu'il ne cherche pas à transmettre le plus fidèlement possible la représentation mais recherche plutôt l'intensité, comme le souligne Meschonnic qui s'appuie sur le discours de Van Gogh :

Van Gogh : « Au lieu de chercher à rendre exactement ce que j'ai devant les yeux, je me sers de la couleur plus arbitrairement pour l'exprimer fortement. »

C'est justement alors que l'expressionnisme s'énonce. Van Gogh continue : « Derrière la tête, au lieu de peindre le mur banal du mesquin appartement, **je peins l'infini**, je fais un fond simple du bleu **le plus riche, le plus intense**, que je puisse confectionner, et par cette simple combinaison la tête blonde éclairée sur ce fond bleu, riche, obtient un effet mystérieux comme l'étoile dans l'azur profond. » Le lien de la subjectivité avec l'infini : « Je voudrais mettre dans mon tableau mon appréciation, **mon amour** que j'ai pour lui. » **La recherche de l'intensité** remplaçant la représentation, alors que le futurisme reste dans la *mimesis*. C'est **la recherche de « l'essence »**, du « noyau » [...] Le contraire de l'apparence bruyante où s'arrête Marinetti.⁴

Reprenant la pensée de Lionel Richard, Meschonnic ne manque pas de nous éclairer sur le point de convergence des diverses œuvres expressionnistes : « Le trait commun des œuvres expressionnistes étant un “antinaturalisme privilégiant le Moi et imposant la vision du sujet à l'ensemble de la représentation littéraire ou picturale jusqu'à la déformation, le grotesque, la caricature et l'abstraction” »⁵. Il souligne également l'aspect de fraternité universelle que véhicule le mouvement expressionniste (« Les expressionnistes revendiquent un “pacifisme internationaliste” »⁶) et sa naissance comme « une révolte contre la guerre, contre la société qui l'a produite »⁷.

Borges, jeune poète ultraïste à l'époque, traduit de l'allemand en espagnol des poèmes expressionnistes et les diffusa dans les revues ultraïstes⁸. Aussi, dans son essai *Inquisiciones*, peut-on en découvrir quelques-uns que nous retranscrivons *in extenso* :

¹ « Autant le futurisme a été italien, et peu répandu, autant l'expressionnisme qu'on dit allemand a été très répandu, des Pays-Bas aux pays slaves, à la Suède et à la Norvège. » (H. Meschonnic, « Les modernités », in *Modernité Modernité, Op. Cit.*, p. 62).

² « [...] nul mouvement n'aura été plus mal nommé, apparemment, que l'expressionnisme : ce n'est pas le terme *expression* qui peut le définir. Puisque dans sa banalité, il dit chaque fois autre chose, selon celui qui l'emploie. » (*Ibid.*, p. 63 ; en italique dans le texte.)

³ « Pour les expressionnistes, l'essentiel est le « contenu ». [...] seule compte la chose à dire, [...] et cette chose est unique à chacun » (*Ibid.*, p. 63).

⁴ *Ibid.*, pp. 63-64. (C'est nous qui surlignons.)

⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁶ Lionel Richard, « L'expressionnisme », in *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, cité par Henri Meschonnic dans *Modernité Modernité, Op. Cit.*, p. 63.

⁷ H. Meschonnic, « L'avant-garde et l'après », in *Modernité Modernité, Op. Cit.*, p. 89.

⁸ Relevons, tout particulièrement, son « Antología expresionista », publiée dans la revue *Cervantes*, en octobre 1920 (pp. 100-112), ouvrage comprenant des traductions, par Jorge Luis Borges, des poètes Ernst Stadler, Johannes Becher, Kurt Heynicke, W. Hahn, A. Vagts, W. Klemm, A. Stramm, L. Schreyer, H.

NOCHE EN EL CRÁTER

*Un nubarrón, calavera sin la quijada, alisa el campo
carcomido de cráteres.
En el molusco grieta palidece la arrugada perla enferma
rostro
y resbala de la línea de trincheras, roto cordón que
me tiene aún por ambas manos atado.
Siempre flanqueado de infinito, bostezan en mi
costado las heridas de lanza.
Ante los ojos los malos agujeros nerviosos de fuego a
ras de tierra, como llamas de alcohol, un exorcismo
para no sostenernos mucho tiempo en este
heroico paisaje.
Junto a tantos escombros de cemento, bloques erráticos
1916-17, y escarpadas esferitas de luz, desesperado
contra-exorcismo.
Las granadas de gas estallan como un intestino
pinchado.
Las trompas de las caretas limitan su horizonte al
mínimum de existencia.
Alrededor del yelmo de acero el ventilador viento
sopla
tras de buscar inútilmente susurros en las forestas ;
aquí el lecho primordial de raíces ya que no mece la
tierra,
sino la detonación de las minas, el final de la trayectoria
de terribles cometas,
encuentros calculados en no sé qué angustiosa
astronomía,
bajo las frentes crispadas como cinc rígido.
Las granadas de mano se arrojan por la borda.
Al amanecer surge como en alta mar un cadáver
color de plata o agua. Para nosotros —cual un
amuleto— íntimo e inmediato.*

Alfredo Vagts

CIUDAD

*Sigue el ramaje de los vientos. Las aristas
de las esquinas van impeliendo las calles.
Curvas de luz ondeante deslumbran
espejadas por el brillo redondo de los villajes.
¿ Derriba los colores ! Desata la madeja
de los valles cansados. Hambriento queda
siempre algo eternamente igual en los deseos
que se atropellan hasta caer polvorientos.
Ya cada frente se revuelve en la red
de las frentes pulidas. Ya huye el movimiento
por los canales de follaje, matando aquellas
líneas entrelazadas que se pegan al cielo.*

Werner Hahn

Stummer ; « Lírca expresionista », in *Grecia*, nº50, Madrid, noviembre de 1920 ; « Lírca expresionista », in *Ultra*, nº16, Madrid, octubre de 1921.

LA BATALLA DEL MARNE

*Poco a poco las piedras dan en hablar
y en moverse.
Los pastos brillan como un verde
metal. Las selvas,
talanqueras bajas y espesas, tragan
columnas lejanas.
Encalado secreto, amaga estallar todo
el cielo.
Dos horas infinitas van desplegando
minutos.
Hinchado asciende el horizonte vacío.
Mi corazón es amplio como Alemania y
Francia reunidas.
Y lo atraviesan todas las balas del
mundo.
La batería levanta su voz de león.
Una y seis veces. Silencio.
En los lejos hierve la infantería.
Durante días. Durante semanas
también.*

Guillermo Klemm¹

Par ailleurs, Borges se dit avoir été communiste durant sa jeunesse, dans le contexte particulier de la fin de la Première Guerre mondiale où le communisme véhiculait à l'origine le sens de l'amitié entre tous les peuples² : « Evidemment, le communisme, à l'époque, cela voulait dire l'amitié entre tous les hommes, l'oubli des frontières ; maintenant, je crois qu'il représente le nouveau tsarisme. »³. Il déplore la mauvaise dérive, au fil du temps, d'idées initialement porteuses d'espoir : « [...] un écrivain français a dit que les idées naissent douces et vieillissent féroces. [...] et on arrive au nazisme ou au communisme, bien entendu. Toute idée est à sa naissance une belle possibilité, et ensuite, quand elle vieillit, elle est utilisée par la tyrannie, pour l'oppression. »⁴.

¹ J. L. Borges, « Acerca del expresionismo », in *Inquisiciones, Op. Cit.*, pp. 163-166.

² Borges a, d'ailleurs, exprimé en 1972 à Jean-José Marchand semblable point de vue :

J.-J. M. : *A quoi correspondait chez vous cette aspiration révolutionnaire d'adolescence ?*

J. L. B. : Les mots, disons, communisme, bolchévisme, ont changé de sens. Quand la révolution russe a commencé, moi je la voyais toujours comme les expressionnistes allemands la voyaient. Non pas comme une forme d'impérialisme russe, on la voyait plutôt en faveur de la fraternité de tous les hommes. Les poètes expressionnistes allemands étaient des pacifistes. [...] je voyais dans la révolution russe, je voyais le commencement d'une époque où il n'y aurait plus de nations différentes, où tous les hommes seraient plus ou moins des frères, tandis qu'à présent tout cela a changé. Les mots ont un sens différent.

(*Jorge Luis Borges*, DVD 1, 3^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*)

³ J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari, Op. Cit.*, p. 47.

⁴ *Ibid.*, p. 104.

Borges n'a eu de cesse de condamner les guerres et de faire preuve de « militancia democrática frente a los regímenes totalitarios »¹. La voix poétique de son poème « Alguien sueña » pense que l'épée trouve meilleure place dans la poésie que dans la main de l'homme : « ¿ Qué habrá soñado el Tiempo hasta ahora, que es, como todos los ahoras, el ápice ? Ha soñado la espada, cuyo mejor lugar es el verso [...] »². Cette voix pacifiste réproouve, en outre, les Croisades : « Ha soñado la fe, ha soñado las atroces Cruzadas. »³. Borges fait remarquer à Osvaldo Ferrari qu'« [...] on a toujours glorifié les Croisades qui furent pourtant de terribles expéditions »⁴. Partageant ce point de vue, Ernesto Sábato n'a pas manqué de faire allusion aux « [...] choses féroces qu'on a faites au nom de l'Évangile. »⁵.

Borges était un défenseur du droit à la liberté individuelle : « Pendant la guerre d'Espagne, j'étais plutôt du côté de la République. »⁶, a-t-il soutenu. Sa poésie sous-tend une subtile dénonciation et un engagement certain contre les récentes dictatures que connut l'Argentine (Rosas, Perón), et plus généralement, contre tout type de régimes totalitaires. Il reprochait, tout particulièrement, à Perón de soutenir le nazisme et le fascisme : « [Perón] soutenait Hitler et Mussolini. J'aime l'Italie et j'aime l'Allemagne, c'est pourquoi je déteste Mussolini et Hitler »⁷. A propos d'Hitler, il affirma : « je le hais et je l'exècre, c'est évident. Son antisémitisme était une absurdité totale. »⁸.

Sous le régime péroniste, Borges et sa mère reçurent même une menace de mort. La réponse courageuse et caustique qu'adressa la mère souleva l'admiration de son fils :

[...] elle a reçu un appel à l'aube. J'ai entendu la sonnerie. Au matin, je lui ai demandé : « Est-ce que j'ai rêvé que le téléphone a sonné ? » Elle m'a répondu : « Non, tu n'as pas rêvé. Un abruti m'a appelée pour me dire : "Je vais vous tuer, vous et votre fils." » Et ma mère lui a répondu : « Tuer mon fils, c'est facile, vous pouvez le trouver quand vous voulez. Pour ce qui est de moi, j'ai plus de quatre-vingt-dix ans. Vous feriez bien de vous dépêcher. Sans quoi je mourrai avant. »⁹

¹ Z. Gertel, *Borges y su retorno a la poesía*, Op. Cit., p. 20.

² J. L. Borges, « Alguien sueña », recueil « Los conjurados » (1985), in *Obra poética 3 (1975-1985)*, Op. Cit., p. 284.

³ *Ibid.*, p. 284.

⁴ J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, Op. Cit., p. 215.

⁵ Conversation du 14 décembre 1974 entre Borges et Sábato, recueillie dans *Conversations à Buenos Aires*, Op. Cit., p. 39.

⁶ J. L. Borges / N. Murat, « Entretien avec Napoléon Murat », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Op. Cit., p. 386.

⁷ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, Op. Cit., p. 41.

⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁹ *Ibid.*, pp. 41-42.

En outre, dans ses articles et ses essais, Borges s'est élevé, plus explicitement, contre les dictatures du nazisme et du communisme. Par exemple, l'on peut découvrir, dans *Otras inquisiciones*, le constat et la prise de position suivants : « El más urgente de los problemas de nuestra época (ya denunciado con profética lucidez por el casi olvidado Spencer) es la gradual intromisión del Estado en los actos del individuo ; en la lucha con ese mal, cuyos nombres son comunismo y nazismo, el individualismo argentino, acaso inútil o perjudicial hasta ahora, encontraría justificación y deberes. »¹. Dans son essai « Anotación al 23 de agosto de 1944 », Borges avoue avoir accueilli, avec grande joie, la libération de Paris : « el grado físico de mi felicidad cuando me dijeron la liberación de París ; el descubrimiento de que una emoción colectiva puede no ser innoble »². Il y exprime une véhémence condamnation du nazisme.

Lors des multiples entretiens qu'il accorda sa vie durant, il demeura ferme sur son opposition au totalitarisme, dont le communisme stalinien de l'Union soviétique lui semblait la forme la plus virulente : « [...] une de ses formes les plus exacerbées est ce qu'on appelle le communisme en Union soviétique, non ? C'est la forme la plus exacerbée du fascisme, de l'intervention de l'Etat. »³. De même, Sábato dénonce les exactions du stalinisme sous le couvert du *Manifiesto comunista* : « les atrocité commises par Staline au nom du *Manifiesto comunista* »⁴.

Outre le communisme et le nazisme, Borges se montra également hostile à l'égard des structures étatiques et du nationalisme⁵. Même s'il a adhéré au Parti Conservateur — ce qui en a surpris plus d'un, alors que ce n'était en réalité pour lui qu'« une forme de

¹ J. L. Borges, « Nuestro pobre individualismo », in *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 59.

² J. L. Borges, « Anotación al 23 de agosto de 1944 », in *Otras inquisiciones*, *Op. Cit.*, p. 197 (en italique dans le texte).

³ J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, *Op. Cit.*, p. 21.

⁴ Conversation du 14 décembre 1974 entre Borges et Sábato, recueillie dans *Conversations à Buenos Aires*, *Op. Cit.*, p. 39.

⁵ J. L. Borges / Néstor J. Montenegro, *Diálogos*, *Op. Cit.*, pp. 21-22 :

¿ Qué piensa usted del nacionalismo ?

Es el mayor de los males de nuestro tiempo. Desdichadamente para los hombres, el planeta ha sido parcelado en países, cada uno provisto de lealtades, de queridas memorias, de una mitología peculiar, de derechos, de agravios, de fronteras, de banderas, de escudos y de mapas. Mientras dure este arbitrario estado de cosas, serán inevitables las guerras.

Lógicamente, el nacionalismo es insostenible. Los nacionalistas del Uruguay querrían que las provincias argentinas de Santa Fe, de Entre Ríos y de Corrientes fueran uruguayas, ya que alguna vez padecieron del protectorado de Artigas ; los nacionalistas argentinos querrían la anexión del Uruguay. ¿ Qué pensar de una doctrina que cambia según los colores del mapa ?

scepticisme et d'acceptation résignée »¹ —, il avait en son for intérieur une âme d'anarchiste², d'« anarchiste spencérien »³, d'« anarchiste paisible »⁴ comme le rappelle Jean Pierre Bernés. Ainsi a-t-il confié : « La vérité, c'est que je n'appartiens à aucun parti. Personnellement, je me définirais comme anarchiste. Mais oui... Je voudrais que le gouvernement soit réduit au minimum »⁵. De même que les stoïciens, il se sentait, profondément, « citoyen du monde » :

Ce n'est certainement pas la première fois que je le dis, je suis ennemi de l'Etat et des Etats ; ennemi aussi du nationalisme, une des tares de notre temps. Ennemi de ce qui permet à chacun d'insister sur le privilège d'être né dans tel coin ou recoin de la planète, non ? et de nous retrouver si loin du vieux rêve des stoïciens, lesquels, à une époque où les gens se définissaient par leur ville : Thalès de Milet, Zénon d'Elée, Héraclite d'Ephèse etc., se proclamaient citoyens du monde. Ce qui a dû être un scandaleux paradoxe pour les Grecs.⁶

Finalement, émergeait sous de tels discours le rêve de la Paix Universelle : « Creo ser un buen argentino, un buen europeo, un buen cosmopolita, un buen ciudadano de esa Utopía, clara y remota que nos libraré de fronteras y batallas »⁷. Son père caressait, d'ailleurs, le même rêve de « la fraternité universelle »⁸. Animé du rêve d'« une langue universelle », Borges déplore la tendance des pays d'Amérique latine sous la montée du nationalisme à s'attacher plus à leurs « différences » qu'à leurs « affinités » :

J.-J. M. : *En somme, c'est une force pour l'Amérique latine d'avoir la même langue, selon vous ?*

J. L. B. : Oui. Mais je crois que nous sommes en train de perdre ce privilège, puisque dans chaque pays à cause du nationalisme qui est un des maux de notre époque, dans chaque région on tend à exagérer les différences tandis que l'on devrait tendre surtout à souligner les affinités. Et pour l'Amérique latine ça devrait être assez facile, puisque si vous prenez la langue, disons, en commençant par le Mexique et en finissant par le confin du continent, la langue est la même. Il n'y a pas de dialecte. Mais, malheureusement, l'Académie espagnole et l'Académie argentine [...] et les autres Académies veulent avant tout, disons, des différences. Elles cherchent des mots différents [...] il faudrait plutôt tendre vers les affinités, c'est-à-dire tendre à une langue universelle. Mais, on fait le contraire. On cherche la couleur locale tout le temps et on la cherche dans les petites différences de vocabulaire.⁹

¹ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, p. 207.

Semblable point de vue se fait jour dans le prologue de *El informe de Brodie* : « [...] me he afiliado al Partido Conservador, lo cual es una forma de escepticismo [...]. Creo que con el tiempo mereceremos que no haya gobiernos. » (J. L. Borges, « Prólogo », in *El informe de Brodie*, *Op. Cit.*, p. 8).

² Borges déclara à ce sujet : « No sé si tengo derecho a hablar de política. El último partido del que me desafilé fue el conservador. He sido sucesivamente anarquista, socialista y radical. Soy, ahora, un inofensivo discípulo de Herbert Spencer, un partidario del individuo contra el Estado. » (J. L. Borges / Néstor J. Montenegro, in *Diálogos*, *Op. Cit.*, p. 46).

³ M. Vargas Llosa, *Un demi-siècle avec Borges*, *Op. Cit.*, p. 44.

⁴ J. P. Bernés, *J. L. Borges : La vie commence...*, *Op. Cit.*, p. 165.

⁵ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, *Op. Cit.*, p. 204.

⁶ J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, *Op. Cit.*, p. 41.

⁷ J. L. Borges / N. J. Montenegro, *Diálogos*, *Op. Cit.*, pp. 17-18.

⁸ *Jorge Luis Borges*, DVD 1, 2^{ème} partie, entretien avec Jean-José Marchand, *Op. Cit.*

⁹ *Ibid.*, 4^{ème} partie.

Lors d'une conférence, tenue en 1921, Pedro Henríquez Ureña, ami de Borges¹ et « pionnier du comparatisme latino-américain »², a émis cette réflexion des plus permissive : « L'idéal de la civilisation n'est pas l'unification complète de tous les hommes et de tous les pays, mais la conservation de toutes les différences au sein d'un ensemble harmonieux. »³. Ce propos n'est pas sans éveiller le souvenir du cas de la Suisse.

L'entente harmonieuse et démocratique qui régnait en Suisse a, d'ailleurs, soulevé l'admiration, l'émerveillement de Borges : « Suiza es un país admirable. Imagínese un país de alemanes, de franceses, de italianos que han decidido olvidar sus diferencias, que han decidido ser suizos. [...] »⁴. Dans son dernier poème « Los conjurados », Borges rend hommage à la raison⁵, au consensus que surent intelligemment trouver les Helvètes⁶ pour ériger une « torre de razón » (la Confédération helvétique), ce qui crée un contraste saisissant avec la célèbre Tour de Babel où régnait la confusion. Ayant connu la diffusion universelle de son œuvre, Borges rêvait en son for intérieur de l'expansion universelle de la Paix à travers le monde. A la fin de son ultime poème, révélateur d'un puissant message pacifique, la voix borgésienne se prend à rêver, à prophétiser que le monde deviendra à l'image même des cantons suisses, c'est-à-dire qu'il connaîtra l'avènement d'une entente parfaite entre tous les peuples de la Terre, d'une Paix Absolue, d'une « citoyenneté planétaire »⁷ :

Los conjurados

En el centro de Europa están conspirando.
El hecho data de 1291.
Se trata de hombres de diversas estirpes, que profesan **diversas Religiones** y que hablan en diversos idiomas.
Han tomado la extraña resolución de ser razonables.
Han resuelto olvidar sus diferencias y acentuar sus afinidades.

¹ Pour de plus amples précisions au sujet de cette amitié entre les deux hommes, il est notamment profitable de lire l'entretien de Borges avec Osvaldo Ferrari (1984), intitulé « Son amitié avec Pedro Henríquez Ureña » et recueilli dans *Borges en dialogues*, traduit de l'espagnol par René Pons, in *Dialogue I. Borges en dialogues – Nouveaux dialogues*, Paris, Pocket, 2012, pp. 158-167.

² D.-H. Pageaux, *La littérature générale et comparée*, *Op. Cit.*, p. 19.

³ Réflexion citée par Daniel-Henri Pageaux dans *La littérature générale et comparée*, *Op. Cit.*, p. 19.

⁴ *Jorge Luis Borges. Entrevista por Joaquín Soler Serrano para TVE (1976)*, *Op. Cit.*

⁵ Vicente Cervera Salinas voit, à ce propos, dans cet ultime poème de Borges son « testamento literario » dans lequel « se rinde ese profundo homenaje al espíritu universal de la razón » (in *Jorge Luis Borges : historia de una eternidad*, *Op. Cit.*, p. 217).

⁶ La Suisse représente un cas particulier des plus exceptionnels : « La Suisse, qui admet officiellement quatre langues nationales, constitue un cas privilégié, qui serait aussi celui de la Belgique, si le bilinguisme n'y était empoisonné par des rivalités politiques, religieuses et sociales. » (P. Brunel / C. Pichois / A.-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, *Op. Cit.*, pp. 32-33).

⁷ Ainsi Borges souligne-t-il : « El arte de la profecía es difícil y tal vez imposible. Lo verosímil o en todo caso, lo deseable es que los hombres lleguen, alguna vez, a esa ciudadanía planetaria de la que hablé. » (J. L. Borges / Néstor J. Montenegro, in *Diálogos*, *Op. Cit.*, p. 25).

Fueron soldados de la Confederación y después mercenarios, porque eran pobres y tenían el hábito de la guerra y no ignoraban que todas las empresas del hombre son igualmente vanas.

Fueron Winkelried, que se clava en el pecho las lanzas enemigas para que sus camaradas avancen.

Son un cirujano, un pastor o un procurador, pero también son Paracelso y Amiel y Jung y Paul Klee.

En el centro de Europa, en las tierras altas de Europa, crece una torre de razón y de firme fe.

Los cantones ahora son veintidós. El de Ginebra, el último, es una de mis patrias.

Mañana serán todo el planeta.

Acaso lo que digo no es verdadero ; ojalá sea profético.¹

María Kodama confirme cet ultime legs qui correspond au souhait profond de la propagation de la Paix Universelle que Borges espérait tant pour l'humanité :

Su último libro es un homenaje a Suiza. Se llama *Los conjurados* y en esos poemas en prosa él da o deja como su testamento y lo que él espera para la humanidad. Es decir para la humanidad él desea que suceda lo que Suiza logró armar, es decir gente que habla distintas lenguas, que tiene distintas religiones pero que por la voluntad y por la razón deciden formar un país, Suiza, y convivir en armonía sin perder su lengua ni su religión, con un mínimo de gobierno, que ni siquiera se sabe quién gobierna, el nombre del Presidente, pero que funciona en armonía. Entonces eso es lo que él desea para la humanidad.²

¹ J. L. Borges, poème « Los conjurados », recueil « Los conjurados » (1985), in *Obra poética, 3 (1975-1985), Op. Cit.*, pp. 324-325 (En majuscule dans le texte. C'est nous qui surlignons.)
Traduction en français :

Les conjurés

Ils conspirent au centre de l'Europe.

Le fait remonte à 1291.

Il s'agit d'hommes aux origines différentes, qui professent des religions différentes et qui parlent des langues différentes.

Ils ont pris l'étrange résolution d'être raisonnables.

Ils ont décidé d'oublier leurs différences et d'accroître leurs affinités.

Ils furent soldats de la Confédération, puis mercenaires, parce qu'ils étaient pauvres, avaient l'habitude de la guerre et n'ignoraient pas que toutes les entreprises de l'homme sont également vaines.

Ils furent Winkelried, qui s'enfonce en plein cœur les lances ennemies pour que ses camarades avancent.

Ils sont un chirurgien, un pasteur ou un procureur, mais ils sont aussi Paracelse et Amiel et Jung et Paul Klee.

Au centre de l'Europe, parmi les terres hautes de l'Europe, monte une tour de raison et de foi solide.

Les cantons, maintenant, sont vingt-deux. Celui de Genève, le dernier, est l'une de mes patries.

Demain, ils seront toute la planète.

Si mes paroles s'éloignent de la vérité, puissent-elles être prophétiques.

² *El siglo de Borges II (Negro sobre blanco)*, animado por el periodista Fernando Sánchez Dragó, primera parte : entrevista con Eduardo García de Enterría, segunda parte : entrevista con María Kodama, RTVE.es, 10 de enero de 2000, 53'48.

En dépit de son opposition à la croyance en des dogmes religieux, Schopenhauer préconisait une éthique reposant sur la charité et la solidarité :

[...] para muchos contemporáneos del gran pesimista, su filosofía se convirtió en un ideario de devoción que sustituía a la religión que habían perdido. A su modo, Schopenhauer predicaba en su obra capital la caridad y la solidaridad con todos los seres que sufren en el mundo, sentaba las bases filosóficas de una ética tan lógica que su práctica absoluta garantizaría la larga vida de nuestro planeta y de la humanidad entera durante milenios.¹

A dire vrai, il semble que Borges, lui aussi, ne croit pas sincèrement dans telle ou telle religion, mais plutôt en l'éthique. Il fait, d'ailleurs, remarquer que « [...] l'éthique n'est pas une branche de la statistique ; un fait ne cesse pas d'être atroce parce que des milliers d'hommes l'ont applaudi ou accompli. »². Il rejette l'idéologie chrétienne d'un ciel et d'un enfer³ ainsi que l'attribution divine de récompenses ou de châtements⁴ :

[...] L'idée, par exemple, que nous ne sommes pas punis, que nous ne sommes pas récompensés, que c'est nous, en un sens, qui créons notre propre paradis et notre propre enfer — cette idée-là trouve son origine chez Swedenborg et a été reprise par Blake, et plus tard, évidemment, comme vous le savez, par Bernard Shaw dans sa pièce *L'Homme et le Surhomme*, la même conception du paradis et de l'enfer considérés comme un état d'esprit, pas comme des punitions ou comme des récompenses.⁵

Il pense qu'il est simplement méritoire en soi de mener de bonnes actions sans attendre quelque chose en retour :

J. L. B. : [...] l'idée d'un dieu qui menace me paraît ridicule [...] et l'idée de récompenser ne vaut guère mieux car si on agit bien, on comprend que le fait d'avoir bien agi, d'avoir la conscience tranquille est déjà en soi une récompense ; on n'a plus besoin d'autres prix, et moins encore de prix immortels ou éternels.⁶

Il se déclare être « un homme éthique » et étaye sa pensée, en allant jusqu'à affirmer qu'il lui semble tout à fait « immoral » d'agir par intérêt ou par crainte :

¹ L. F. Moreno Claros, *Schopenhauer. Vida del filósofo pesimista, Op. Cit.*, p. 16.

² J. L. Borges, « Une curieuse méthode », traduit de l'espagnol par Gonzalo Estrada et Yves Peneau, paru dans *Ficción*, n°6, mars-avril 1957, in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne, Op. Cit.*, p. 95.

³ Contrairement à Ernesto Sábato qui croit au Paradis et à l'Enfer, Borges, lui, les considère comme des « inventions verbales », « des hyperboles » (Conversation du 1^{er} mars 1975, in *Conversations à Buenos Aires, Op. Cit.*, p. 139) : « Bon, je crois peut-être au karma. Maintenant, qu'il y ait un ciel et un enfer, ça non. » (Conversation du 14 décembre 1974, *Ibid.*, p. 40).

⁴ Ainsi Borges constate-t-il : « He observado que la tradición católica tiende a la falta de ética. Bernard Shaw habló del soborno del Cielo. Es inmoral que obremos bien para ganar el cielo o porque nos intimida el Infierno. No menos inmoral es el concepto de confesión y de perdón. Si he obrado mal no puede salvarme el perdón, que es un acto ajeno. » (J. L. Borges / Néstor J. Montenegro, in *Diálogos, Op. Cit.*, p. 47).

⁵ J. L. Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges, Op. Cit.*, p. 29.

⁶ J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari, Op. Cit.*, p. 129.

[...] je suis sûr d'avoir toujours été un homme éthique, du moins, je le crois... J'irais même plus loin, je dirais qu'attendre une récompense ou craindre un châtiement est immoral. Car si vous agissez bien pour être récompensé, ou par crainte d'être châtié, je ne sais pas jusqu'où on peut affirmer que vous agissez bien ; jusqu'où votre comportement est éthique. J'affirmerais même que non : si nous craignons le châtiement ou attendons des récompenses, nous ne sommes pas des hommes éthiques.¹

Dans sa poésie, résonne semblable pensée, et tout particulièrement, dans le onzième verset du poème « Fragmentos de un evangelio apócrifo » :

11. Bienaventurados los misericordiosos, porque su dicha está en el ejercicio de la misericordia y no en la esperanza de un premio.²

A cet égard, l'on peut découvrir cette pensée dans des textes recueillis par Borges et Adolfo Bioy Casares et rassemblés dans l'anthologie intitulée *Libro del cielo y del infierno*. Ce point de vue de Borges s'inscrit dans une pensée universelle, prégnante tant dans les réflexions théologiques occidentales qu'orientales. Par exemple, au tout début de cette anthologie, le récit de Jérémy Taylor (1613-1667), théologien et prédicateur anglican, chapelain du Roi Charles I^{er} d'Angleterre, met en lumière un souhait profond du personnage, à savoir que les hommes vouent à Dieu un amour purement désintéressé, comme le suggère d'emblée le titre :

Por un amor desinteresado

San Luis el Rey mandó a Ivo, obispo de Chartres, en embajada, y éste le refirió que en el camino encontró a una matrona grave y airosa, con una antorcha en una mano y un cántaro en la otra ; y notando que su aspecto era melancólico, religioso y fantástico, le preguntó qué significaban esos símbolos y qué se proponía hacer con su fuego y su agua. Replicó : El agua es para apagar el Infierno ; el fuego, para incendiar el Paraíso. Quiero que los hombres amen a Dios por el amor de Dios.³

Dans un même état d'esprit, le texte « Plegaria de una santa » d'Attar, poète persan souffi du XII^{ème} siècle, a retenu l'attention de Borges et de Bioy Casares :

¹ *Ibid.*, p. 139.

² J. L. Borges, poème « Fragmentos de un evangelio apócrifo », recueil « Elogio de la sombra » (1969), in *Obra poética, 2 (1960-1972), Op. Cit.*, p. 269.
Traduction en français :

11. Bienheureux les miséricordieux, car leur bonheur consiste en l'exercice de la miséricorde et non en l'espoir d'un prix.

³ J. L. Borges / A. Bioy Casares, *Libro del cielo y del infierno*, Barcelona, Emecé Editores, 2002, p. 15.

Plegaria de una santa

Señor, si te adoro por temor del Infierno, quémame en el Infierno, y si te adoro por esperanza del Paraíso, exclúyeme del Paraíso ; pero si te adoro por ti mismo, no me niegues tu imperecedera hermosura.¹

De même que Schopenhauer², Borges a porté un regard bienveillant sur la pensée bouddhiste en ce sens que « Le bouddhisme n'exige de nous aucune mythologie ; nous n'avons pas à croire en un dieu personnel — nous pouvons y croire si nous le voulons — mais nous devons obéir à une éthique, et cela seul compte. »³. Au cours d'une conversation avec Eduardo Miguel Febbro, il met l'accent sur le fait que « Ce que nous offre le bouddhisme, c'est justement la possibilité de nier l'existence même de Bouddha, sans pour cela nier la doctrine. C'est celle des religions qui ne réclament pas de nous la crédulité, et supposent que la croyance du fait historique n'est pas importante : l'important est de croire en la doctrine. [...] »⁴. On saisit bien le scepticisme de Borges quant à l'idée selon laquelle la religion serait absolument nécessaire à l'éthique, scepticisme renforcé par l'allusion au cas exemplaire de Socrate : « [...] j'ai le sens de l'éthique. Mais je ne sais pas si l'éthique a besoin de la religion. [...] Prenons le cas de Socrate, l'une des figures les plus parfaites de l'humanité : je ne crois pas que lui-même ait cru aux dieux. Il devait les voir comme une hypothèse intellectuelle, et rien de plus ; et pourtant c'est l'un des êtres les plus justes qui

¹ J. L. Borges / A. Bioy Casares, *Memorias de los santos*, par Attar, in *Libro del cielo y del infierno*, *Op. Cit.*, p. 17.

² Outre la perspective d'un accès au *nirvana*, la ferveur de Schopenhauer à l'égard du bouddhisme réside dans le rejet catégorique de tout théisme et dans la non croyance en un Etre suprême à l'origine de la création du monde :

[...] si nous tournons nos regards vers le bouddhisme, qui de toutes les religions de la terre compte le plus d'adeptes, qui a donc pour elle la majorité dans le monde et qui peut, à ce titre, être dite la plus importante, nous verrons, à ne plus pouvoir en douter aujourd'hui, que le bouddhisme est aussi positivement et expressément athée qu'il est rigoureusement idéaliste et ascétique, au point que ses prêtres, quand on leur expose le dogme du théisme pur, le repoussent catégoriquement.

[...] I. J. Schmidt, distingué savant que je tiens pour l'homme le plus versé en matière de bouddhisme en Europe, dit à ce sujet dans son ouvrage *De la parenté des doctrines gnostiques avec le bouddhisme* [...] : « Dans les livres bouddhiques, on ne trouve aucune mention positive d'un Etre suprême comme principe de la création, et, là même où la question se présente logiquement d'elle-même, ils semblent l'éviter délibérément. [...] Le système du bouddhisme ne connaît pas d'être divin, éternel, incréé, unique, ayant existé de tout temps et créateur de toutes choses visibles et invisibles. Cette notion lui est entièrement étrangère et on n'en trouve pas la moindre trace dans tous les livres bouddhiques. [...] Le mot de création est inconnu au bouddhisme, qui n'admet que des naissances de mondes [...] On doit comprendre qu'avec ce système il ne peut se trouver chez les bouddhistes aucune idée d'une création primitive divine ». (A. Schopenhauer, *De la quadruple racine du principe de raison suffisante*, *Op. Cit.*, pp. 172-173).

³ J. L. Borges / O. Ferrari, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, *Op. Cit.*, p. 157.

⁴ E. M. Febbro, « Promenade avec Jorge Luis Borges », entretien initialement publié dans *Le Monde* du 17 mai 1981, recueilli dans *Borges, souvenirs d'avenir*, *Op. Cit.*, p. 119.

aient existé en ce monde. »¹. A dire vrai, « les Anciens n'avaient effectivement pas de *religion* dans le sens où nous entendons ce mot »², comme le fait remarquer Philalèthe, véritable alter ego de Schopenhauer.

Sous le couvert de Philalèthe, Schopenhauer condamne avec virulence l'aspect dogmatique, tyrannique et fallacieux des religions qui se fonderaient sur le « mensonge et la tromperie »³. Lors du dialogue qui l'oppose à Démophèle, le porte-parole et défenseur des religions, Philalèthe, le défenseur de la philosophie, reproche aux religions de tenir des discours basés sur la foi, sur la croyance, contrairement aux discours philosophiques qui s'appuient sur la persuasion au moyen d'arguments :

PHILALÈTHE

Oh ! si elle pouvait être une conviction fondée sur l'intelligence ! On pourrait, à l'aide d'arguments raisonnés, en venir à bout et le champ de bataille nous serait ouvert, à armes égales. Seulement, les religions, et ce d'une façon avouée, s'adressent non à la persuasion, à l'aide d'arguments raisonnés, mais à la foi, à l'aide de révélations. [...] ⁴

Philalète réproouve, entre autres, « l'intolérance » des religions : « Est-il décent de prêcher la tolérance et même de tendres égards, lorsqu'on incarne soi-même l'intolérance et l'absence d'égards même ? J'appelle comme témoins les tribunaux d'hérétiques, les Inquisitions, les guerres de Religion et les croisades, le calice de Socrate et les bûchers de Bruno [et Vanini] ! »⁵, cite-t-il à titre d'exemples. Il dénonce également le fait que les religions soient, à son avis, devenues un instrument étatique d'oppression et de manipulation des consciences, une « métaphysique conventionnelle vassalisée par l'Etat grâce au monopole [...] » selon ses propres termes⁶ :

¹ M. E. Vázquez, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, Op. Cit., p. 89.

² Ainsi Philalèthe souligne-t-il : « De l'immortalité de l'âme et d'une vie après la mort, les Anciens n'avaient absolument aucun concept solide, clair, encore moins érigé en dogme, mais des représentations tout à fait lâches, hésitantes, indéterminées et problématiques, chacun à sa façon : et **tout aussi diverses, individuelles et vagues** étaient également **les représentations qu'ils avaient des dieux**. Par conséquent les Anciens n'avaient effectivement pas de *religion* dans le sens où nous entendons ce mot. » (A. Schopenhauer, *Sur la religion [Paralipomena]*, paragraphes 174-182], chapitre qui reprend les thèses des « Suppléments » de 1844 au *Monde comme volonté et comme représentation* (prolongement du chap. 17 « Sur le besoin métaphysique de l'humanité »), présentation et traduction par Etienne Osier, Paris, Flammarion, 1996, édition revue et augmentée, 2007, p. 62 ; en italique dans le texte ; c'est nous qui surlignons).

³ *Ibid.*, p. 51.

⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁶ *Ibid.*, p. 53.

PHILALÈTE

Par conséquent, si forte est la violence de dogmes religieux tôt inculqués, qu'elle peut étouffer la conscience morale et finalement toute pitié et toute humanité.¹

[...]

Eh bien ! quelques coups par-ci par-là constituent le piment de la vie, ou tout au moins un bien moindre mal, si on les compare avec la domination des curaçonnais, le pillage des laïcs, les persécutions des hérétiques, les tribunaux de l'Inquisition, les Croisades, les guerres de Religion, les nuits de la Saint-Barthélemy, etc. Tels ont donc été les succès de la métaphysique populaire octroyée : c'est pourquoi je m'en tiens à l'idée que d'une ronce aucun raisin n'est à attendre et de la pure tromperie aucun salut.²

Borges considère que le Jugement Dernier est quelque chose qui se vit à chaque instant, ce qui ne correspond pas à la théologie chrétienne : « On pourrait dire que le jugement dernier ne cesse de fonctionner, qu'à chaque instant de notre vie nous agissons bien ou mal. Le jugement dernier n'est pas quelque chose qui arrive à la fin. Il intervient sans cesse. Et nous savons, par une sorte d'instinct, quand nous avons bien, ou mal, agi. »³. De ce point de vue, il s'agirait alors de l'Eternel Retour de l'instant du Jugement Dernier. Comme le fait remarquer Borges, cette idée s'accorde bien avec la pensée du docteur anglais, Johnson : « Comme dit le Dr Johnson, nous sommes en permanence des moralistes, pas des astronomes ni des botanistes »⁴.

¹ *Ibid.*, p. 55.

² *Ibid.*, p. 78.

³ J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire, Op. Cit.*, p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 121.

~ CONCLUSION ~

La découverte de la poésie borgésienne, grâce à l'exploration de la *Antología poética 1923-1977* que nous avons eu grand soin de mener à bien, nous a conduite à saisir et à ressentir toute la richesse et les arcanes du monde dans lequel nous vivons : « la incalculable y enigmática realidad »¹. En s'inscrivant, tout particulièrement, dans le sillage de la pensée schopenhauerienne, ainsi que nous nous sommes appliquée à le montrer, Borges, doté d'une propension à un perpétuel étonnement, est parvenu à s'ériger en lucide spectateur de ce monde, non seulement pour nous faire prendre conscience de notre perpétuelle condamnation aux illusions et aux représentations, mais aussi pour tenter le défi utopique d'un dépassement de ces limitations qui ont échoué en lot à l'humanité. Sa poésie permet à tout un chacun d'y percevoir le reflet de ses propres énigmes.

La poésie borgésienne oscille entre deux cas de figure. Le monde serait irrémédiablement insaisissable et l'homme condamné à une perpétuelle incompréhension ; c'est alors « l'imminence d'une révélation qui ne se produit pas ». Le poème « Límites » met ainsi en relief l'idée d'une sempiternelle ignorance, le fait que nous effectuons, à chaque instant, peut-être le dernier acte de notre vie, sans le savoir. C'est alors le passage dans l'au-delà qui nous révélera la réalité authentique du monde en soi — le monde archétypal des Idées, dirait Platon — et la lumière de la Vérité :

v. 13	y las puertas se cierran a tu paso ;	Et les portes, sur ton passage, se ferment.
v. 14	sólo del otro lado del ocaso	Et ce n'est que de l'autre côté du couchant
v. 15	verás los Arquetipos y Esplendores ² .	Que tu verras les Archétypes et les Splendeurs.

Tel est le cas, par exemple, de Juan Crisóstomo Lafinur, ancêtre de Borges et homme de lettres. Dans le poème que Borges dédie à ce parent érudit, nous avons constaté au cours de notre réflexion que la voix poétique dépeint, par le procédé de l'hypotypose, l'accès à l'au-delà de Lafinur comme une révélation de la Vérité : la fausseté de la théorie platonicienne de formes éternelles qu'il commente, dans l'Autre monde, avec le père défunt de Borges et qu'il s'emploie à corriger.

Cependant, en dépit de l'entrée dans l'Autre monde, la condamnation aux représentations, à l'illusion, peut demeurer éternelle et, par conséquent, la révélation ne pas se produire du tout. Tel est le cas de Baltasar Gracián dont le poème qui lui est dédié émet

¹ J. L. Borges, « La penúltima versión de la realidad », in *Discusión, Op. Cit.*, p. 50.

² J. L. Borges, « Everness », in *Antología poética 1923-1977, Op. Cit.*, p. 76.

des hypothèses sur ce qui a pu lui arriver. Peut-être a-t-il pris conscience de ses erreurs ; le “feu” de la lumière de “La Vérité” portée par Dieu, si puissant, au lieu de l’éclairer a peut-être fini par l’aveugler complètement. Une autre conclusion laisse entendre qu’il se pourrait que Baltasar Gracián n’eût jamais reçu de révélation, n’eût pas perçu la grandiose gloire de Dieu et demeurât empêtré dans l’aveuglement de l’élaboration dérisoire et fallacieuse de ses labyrinthes et de ses arguties.

L’autre hypothèse consisterait à poser que tout un chacun connaîtra, à un moment donné crucial de sa vie, une illumination, une révélation. Et l’oscillation de la poésie borgésienne s’incline plutôt vers cette seconde éventualité. Ainsi Borges place-t-il souvent ses voix poétiques, ou ses personnages, dans des états de conscience particuliers (l’extase, la méditation, la contemplation, le rêve, le dédoublement...), afin de les faire accéder à un au-delà de la représentation, ce qui les conduit à des révélations, jusque-là demeurées secrètes et inaccessibles. Il n’est que de repenser, entre autres, au colonel Suárez, à Francisco Narciso de Laprida, à Heráclito, à la voix borgésienne du poème « Mateo, XXV, 30 », à la voix du poème « El centinela »...

C’est pourquoi Borges a mis tout son génie, tout son art de l’ironie et de la perplexité à façonner un miroir poétique des thèses majeures de la pensée schopenhauerienne pour laquelle il clame sa préférence : « He examinado las [filosofías] que gozan de cierto crédito ; me atrevo a asegurar que sólo en la que formuló Schopenhauer he reconocido algún rasgo del universo. Según esa doctrina, el mundo es una fábrica de la voluntad. »¹. Son recours à de multiples images poétiques, porteuses d’un haut degré de vérité en soi, et plus précisément, la réécriture des métaphores universelles, témoignent du fait que la *Antología poética 1923-1977* vise à rendre les émotions que peut ressentir tout un chacun, au cours de la vie, et à condenser, de façon spéculaire et microcosmique, l’essence du monde : son étrangeté, des paradoxes, les antagonismes sur lequel il repose, ainsi que toute son extrême densité et sa chaîne indéfinie — pour ne pas dire infinie — de la causalité, comme le suggère admirablement l’énumération vertigineuse de l’ultime poème, « Las causas ». Opérant un subtil retour à la magie de la poésie antique, Borges, le Poète, incarne un “nouvel Homère” en qui se perpétue la figure mythique de l’Aveugle et de l’Aède qui était harmonieusement un conteur, un chanteur et un philosophe. Caressant un rêve d’immortalité littéraire et d’universalité, Borges a su métamorphoser la création de son mythe personnel abreuvé de Buenos Aires qui déjà contenait les germes philosophiques et

¹ J. L. Borges, « Avatares de la tortuga », in *Discusión, Op. Cit.*, p. 170.

les grandes questions que se pose toute l'humanité, en mythe mondialement connu, universel. C'est ainsi que Vicente Cervera peut confirmer que « [...] su poesía es filosófica, y su palabra es "razón" universal »¹.

A l'instar des plus grands maîtres, Borges s'est inscrit dans la mémoire collective, particulièrement par le symbole qu'il nous a légué du labyrinthe. Ayant été couronné, de son vivant, par la gloire sans la rechercher vraiment, comme il l'avoue, il a mis en évidence le symbole marquant et original du labyrinthe protéiforme qui peut en cacher bien d'autres. Ce type de labyrinthe comprend souvent des imbrications, des mises en abyme paradoxales et vertigineuses. Sous de multiples aspects kaléidoscopiques de l'Autre (un sablier, un jardin, une bibliothèque, un château, un rêve, la pensée humaine, l'individu, l'écriture, le temps...), c'est en réalité toujours le mythe de l'Eternel Retour du Labyrinthe qui revient sous sa plume. Puisque le labyrinthe incarne l'étonnement philosophique par excellence, ce mythe de l'Eternel Retour du Labyrinthe perpétue donc un retour éternel à l'étonnement, à l'interrogation métaphysique. Au sujet des labyrinthes décrits dans son œuvre, Borges confesse :

Je les considère comme des signes essentiels, des symboles essentiels. Je ne les ai pas choisis. Ils me sont venus. Je leur suis fidèle parce que je trouve qu'ils symbolisent exactement mon état d'esprit. Je suis constamment décontenancé, dérouté, le labyrinthe est donc le symbole qui convient. Ce ne sont pas, du moins pour moi, des artifices ou des astuces littéraires. Je ne les sens pas ainsi. Ils font partie de ma destinée, de ma façon de sentir, de vivre. Je ne les ai pas choisis.²

C'est la raison pour laquelle l'on saisit mieux pourquoi le labyrinthe constitue l'image la plus représentative et la plus récurrente de la conception que Borges éprouve du monde. Il s'agit là, en outre, d'une conception tout à fait millénaire et universelle. Nous avons pu observer, à ce propos, que la poésie borgésienne balance entre deux conceptions antagoniques du monde, l'auteur penchant nettement pour la seconde : soit le monde serait fondamentalement chaotique et ne posséderait pas de sens secret, cosmique, soit le monde nous apparaît chaotique, par le mode illusoire de la représentation à laquelle nous ne pouvons échapper, mais il recèle un principe ordonnateur, non accessible au commun des mortels. La pensée de Jung — qui suscita particulièrement l'intérêt de Borges — concorde tout à fait avec ce pressentiment borgésien d'un sens secret de l'Univers et de notre vie :

¹ V. Cervera Salinas, *La poesía de Jorge Luis Borges : historia de una eternidad*, Op. Cit., p. 176.

² J. L. Borges / W. Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, Op. Cit., p. 45.

Le monde dans lequel nous pénétrons en naissant est brutal et cruel, et, en même temps, d'une divine beauté. Croire à ce qui l'emporte du non-sens ou du sens est une question de tempérament. Si le non-sens dominait en absolu, l'aspect sensé de la vie, au fur et à mesure de l'évolution, disparaîtrait de plus en plus. Mais cela n'est pas ou ne me semble pas être le cas. Comme dans toute question de métaphysique, les deux sont probablement vrais : la vie est sens et non-sens, ou elle possède sens et non-sens. J'ai l'espoir anxieux que le sens l'emportera et gagnera la bataille.¹

La dialectique borgésienne de l'Autre et du Même s'applique, concomitamment, à la conception héraclitéenne du temps et à celle de la littérature que met en lumière Borges : c'est l'Eternel Retour du Même mais toujours sous un aspect Autre, le renouvellement perpétuel de cycles temporels similaires mais non point identiques, de la même thématique qui se décline sous forme de facettes multiples et des plus diverses. Fasciné par le mythe de l'impersonnel, Borges se plaît souvent, par des effets panthéistes, à considérer l'Autre comme la somme de tous les autres (l'homme est tous les hommes ; l'auteur est tous les auteurs, etc.) ou sous deux aspects radicalement et réversiblement antagoniques. L'Autre peut, par exemple, être à la fois le bourreau et la victime, le rêveur et le rêvé, de même que tout homme est à la fois un spectateur, un auteur, un acteur, de l'histoire et la page elle-même de l'histoire. Cela sous-tend la conception selon laquelle un livre est le monde et réversiblement le monde est un livre, la vie est littérature. Le mythe panthéiste borgésien révèle l'idée fort originale que "tout est Écrit et revient toujours".

Comment ce mythe a-t-il pu connaître une diffusion planétaire ? Telle est la question à laquelle nous avons tenté de répondre au terme de notre réflexion ou, à tout le moins, d'apporter des éléments de réponse. Le sens profond de l'amitié qui animait Borges, son art de l'humour et de l'ironie, sa production, notamment fictionnelle et poétique, ont attiré, tout particulièrement, l'attention de quelques Français — Roger Caillois, Nestor Ibarra, Pierre Drieu la Rochelle — qui ont fait naître en France un véritable engouement pour l'œuvre borgésienne. Nul doute que cette ferveur de la France a contribué à la consécration et à la gloire fulgurante de Borges. Et obtenir la gloire de son vivant est un fait extrêmement rare ainsi que l'a souligné Schopenhauer, lequel, d'ailleurs, a connu une gloire tardive. Cependant, le rôle décisif de la France ne suffit pas à lui seul à expliquer sa renommée mondiale. En Argentine, l'implication de Borges dans la revue *Sur*, de rayonnement international, a été un autre catalyseur fondamental.

A dire vrai, Borges a eu des convictions politiques fluctuantes et il en est venu à reconnaître avoir commis quelques maladresses regrettables. Certaines de ses prises de position ont pu surprendre, déplaire, voire être mal interprétées. En tout cas, elles sont, à

¹ C. G. Jung, « *Ma vie* ». *Souvenirs, rêves et pensées, Op. Cit.*, p. 408.

n'en pas douter, à l'origine de son éternelle éviction du Prix Nobel. Elles ont fait couler beaucoup d'encre et des écrivains tels que Manuel Vázquez Montalbán ont relevé des faits et des propos de Borges répréhensibles à leurs yeux¹.

Toutefois, Borges s'est montré continuellement hostile à l'égard des dictatures nazie, mussolinienne et stalinienne, de leur racisme, de leur antisémitisme et de leur système de répression, d'endoctrinement et d'asservissement des consciences, ce qui laisse entrevoir une facette éthique et humaniste de sa personnalité. En outre, son engagement courageux et ferme contre la dictature péroniste, tant dans nombre de ses écrits que dans son attitude, l'a transformé en figure emblématique de la résistance et l'a exposé en pleine lumière, ce qui a accru sa notoriété en même temps que soulevé le respect et l'admiration de beaucoup. Il a catégoriquement rejeté la conception "régionaliste" de la création littéraire d'Argentine, circonscrite à la couleur locale, que fomentaient les nationalistes du régime péroniste. Pour sa part, il a défendu une conception cosmopolite, universaliste, de la création littéraire en Argentine en même temps que la liberté d'expression.

"Être citoyen du monde", tel était son credo, plutôt que de croire aux dogmes sur lesquels se fonde la plupart des religions. Se disant "citoyen du monde", Borges caressait le rêve de la propagation de la Paix Universelle, de la fraternité universelle que véhiculait si intensément le mouvement expressionniste d'avant-garde. Il aspirait à ce que l'humanité connaisse, à l'image même des cantons suisses, l'avènement de l'entente parfaite, de l'harmonie, entre tous les peuples du monde entier.

¹ M. Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de la transición*, Madrid, Debolsillo, 2010, pp. 115-116 :

Jorge Luis Borges acabaría siendo condecorado por Pinochet y de momento había rendido homenaje a Nixon en su caída, almorzaba con Videla y le elogiaba la entereza con que se enfrentaba a la subversión marxista. En la Argentina videlista, en el Chile pinochetista, en el Estados Unidos nixonista, lógicamente, en España, el gran escritor se confesaba monárquico y declaraba a *Telva* una radical revisión histórica : « Durante la guerra civil fui partidario de la República. Pero con el fluir del tiempo me he dado cuenta de que, de haber triunfado el comunismo en España, las cosas no hubieran sido mejor para este país. Podría haberse convertido en una segunda Cuba. Y para América Latina puedo decir con toda seguridad que esto hubiera ocasionado muchos problemas ». Rara arteriosclerosis ideológica la del monstruo de las letras hispanoamericanas. Abogaba por la pena de muerte, en Argentina, sin aclarar si se refería a la pena de muerte legal o a la que ya practicaba el videlismo. Afortunadamente para él, en el futuro su estatua será exclusivamente literaria.

ANNEXES

ANTOLOGÍA POÉTICA 1923-1977 :

INDEX LEXICAL DES POÈMES

Nous avons attribué un numéro aux poèmes selon leur ordre de parution dans l'édition Alianza Editorial. Pour faciliter l'utilisation de l'index, nous reprenons ici la liste avec le numéro correspondant :

- P = Poème
- P1 : El Sur
- P2 : Carnicería
- P3 : Llaneza
- P4 : Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922
- P5 : El general Quiroga va en coche al muere
- P6 : Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad
- P7 : La noche que en el Sur lo velaron
- P8 : Poema de los dones
- P9 : El reloj de arena
- P10 : Ajedrez
- P11 : La lluvia
- P12 : A un viejo poeta
- P13 : El otro tigre
- P14 : Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos
- P15 : Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74)
- P16 : Ariosto y los árabes
- P17 : Lucas, XXIII
- P18 : Adrogué
- P19 : Arte poética
- P20 : Cuarteta
- P21 : Le regret d'Héraclite
- P22 : La noche cíclica
- P23 : Poema conjetural
- P24 : Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín
- P25 : Mateo, XXV, 30
- P26 : Un soldado de Urbina
- P27 : Límites
- P28 : Baltasar Gracián
- P29 : El Golem
- P30 : El tango
- P31 : Una rosa y Milton
- P32 : A quien ya no es joven
- P33 : Odisea, libro vigésimo tercero
- P34 : A un poeta menor de 1899
- P35 : Fragmento

P36 : Rafael Cansinos-Asséns
P37 : El instante
P38 : Everness
P39 : Ewigkeit
P40 : Spinoza
P41 : España
P42 : Otro poema de los dones
P43 : Una mañana de 1649
P44 : Buenos Aires
P45 : Los compadritos muertos
P46 : Milonga de dos hermanos
P47 : Milonga de Jacinto Chiclana
P48 : Milonga de Albornoz
P49 : James Joyce
P50 : El laberinto
P51 : Laberinto
P52 : Las cosas
P53 : Israel
P54 : Junio 1968
P55 : Dos versions de Ritter, Tod und Teufel
P56 : Tankas
P57 : On his blindness
P58 : El gaucho
P59 : El centinela
P60 : Al triste
P61 : Al primer poeta de Hungría
P62 : 1891
P63 : Browning resuelve ser poeta
P64 : El bisonte
P65 : Quince monedas
P66 : De que nada se sabe
P67 : All Our Yesterdays
P68 : La cierva blanca
P69 : La pesadilla
P70 : La luna
P71 : A mi padre
P72 : Einar Tambarskelver
P73 : En Islandia el alba
P74 : Ein Traum
P75 : Juan Crisóstomo Lafinur (1797-1824)
P76 : Heráclito
P77 : Signos
P78 : Endimión en Latmos
P79 : Ni siquiera soy polvo
P80 : Gunnar Thorgilsson (1816-1879)
P81 : G. A. Bürger
P82 : La espera
P83 : Las causas

I- SUBSTANTIFS

A

- Aberración : P41, v3
Abismo : P22, v11 – P37, v9 – P53, v13
Abominación : P53, v18
Abordaje : P72, v12
Abracadabras : P16, v74
Abrazo : P16, v72
Acero : P14, v12 – P48, v25
Acorde : P30, v49 (plur.)
Acto : P65, v56 (plur.) – P82, v5 (plur.)
Acuerdo : P46, v9 (plur.)
Adarga : P79, v29
Adiós : P62, v9
Admiración : P3, v16 (plur.)
Afán : P8, v9
Agonía : P10, v28 (plur.) – P18, v48 – P32, v11 (plur.) – P36, v2 – P37, v10 (plur.) – P49, v4 (plur.) – P63, v34 (plur.)
Ágora : P22, v4 (plur.)
Agrado : P9, v29 – P16, v5 – P54, v7
Agrupación : P3, v9
Agua : P1, v7 – P5, v1 – P6, v6 (×2) – P9, v3 – P9, v8 – P18, v7 – P19, v1 – P19, v4 – P24, v29 – P42, v10 – P59, v24 – P60, v11 (plur.) – P65, v18 – P76, v11 (plur.) – P83, v3 – P83, v18
Águila : P83, v19 (plur.)
Ahora : P76, v22
Aire : P16, v9 – P16, v27 – P50, v10
Ajada : P52, v5
Ajedrez : P25, v9 – P42, v57 – P65, v45 – P66, v6 – P83, v22
Álamo : P76, v6 (plur.)
Ala : P16, v69 (plur.) – P48, v7 – P71, v7 (plur.)
Alarde : P34, v13
Alba : P4, v4 (plur.) – P5, v2 – P7, v3 – P8, v9 (plur.) – P10, v3 – P13, v12 – P27, v37 – P35, v2 – P37, v9 – P42, v23 – P48, v14 – P56, v19 – P56, v25 – P60, v12 – P65, v33 – P73 (Titre) – P73, v1 – P73, v15 – P81, v13 – P83, v6
Albedrío : P10, v22
Alcázar : P51, v2
Alegría : P41, v6 – P49, v13
Alfabeto : P57, v3
Alfil : P9, v17 – P10, v8 – P10, v15
Álgebra : P4, v21 (plur.) – P25, v16 – P42, v11 – P83, v22
Alimento : P25, v22 – P28, v28
Aljibe : P1, v8 – P62, v20
Alma : P3, v7 (plur.)- P5, v13 – P13, v22 – P28, v5 – P28, v24 – P41, v19 (Maj.) – P47, v14 – P71, v2
Almacén : P7, v13
Almena : P79, v17 (plur.)
Alquimista : P63, v5 (plur.)

Altercado : P45, v3
 Alto (lo, el) : P7, v32 – P27, v14
 Altura : P5, v4
 Alumno : P22, v1 (plur.) – P22, v36 (plur.)
 Alusión : P3, v8 (plur.)
 Amargura : P69, v12
 Ámbito : P10, v4 – P16, v55 (plur.)
 Amigo : P17, v21 (plur.) – P17, v21 – P63, v32 – P65, v76 – P74, v5 – P74, v8
 Amistad : P41, v6 – P41, v31 – P42, v25
 Amor : P13, v30 – P16, v32 – P16, v36 – P16, v39 (plur.) – P16, v41 – P18, v4
 (plur.) – P19, v22 – P21, v2 – P22, v22 – P25, v18 (×2) – P28, v17 – P30, v12
 – P33, v9 – P40, v11 – P41, v33 (plur.) – P42, v8 – P44, v13 – P46, v15 –
 P47, v20 – P48, v13 (plur.) – P57, v14 – P61, v16 – P63, v18 – P63, v20 –
 P78, v13 – P78, v20 – P81, v11 – P83, v6
 Anaquel : P13, v3 (plur.) – P54, v5 (plur.) – P75, v1 (plur.)
 Anatema : P8, v36
 Ancla : P82, v14
 Andar : P7, v15
 Anfiteatro : P10, v13 – P24, v10
 Ángel : P42, v35 (plur.)
 Anglosajón : P59, v14
 Angustia : P29, v69
 Anillo : P63, v31
 Anima : P5, v27 (plur.)
 Animal : P42, v23 (plur.)
 Ánimo : P71, v6 – P72, v19
 Aniversario : P41, v2 (plur.)
 Ansia : P61, v25
 Ansiedad : P82, v3
 Antaño : P69, v12
 Antepasado : P61, v23
 Anticuuario : P9, v15 (plur.)
 Antiguo (lo) : P24, v32
 Anverso : P51, v3
 Año : P7, v18 (plur.) – P19, v9 – P19, v10 (plur.) – P19, v11 (plur.) – P23, v32
 (plur.) – P24, v13 (plur.) – P25, v26 (plur.) – P29, v43 (plur.) – P30, v54 (plur.)
 – P37, v7 – P47, v7 (plur.) – P50, v7 (plur.) – P59, v5 (plur.) – P65, v17 – P67,
 v4 (plur.) – P78, v2 (plur.) – P78, v27 (plur.) – P79, v9 (plur.) – P81, v26
 (plur.)
 Ápice : P9, v25
 Aprendizaje : P59, v14
 Apuro : P46, v31
 Aquelarre : P2, v5
 Árabe : P4, v18 (plur.) – P79, v39
 Arabesco : P83, v34
 Araña : P5, v3
 Árbol : P3, v19 (plur.) – P4, v12 (plur.) – P37, v4 (Maj.)
 Arcaísmo : P41, v7 (plur.)
 Arcano : P29, v27 (plur.) – P61, v25
 Arco : P1, v11 – P65, v5 – P66, v13 – P72, v13 – P78, v21

Arena : P9, v26 – P9, v30 – P9, v33 – P9, v34 – P9, v39 – P9, v40 – P9, 41 – P9, v50
 – P55, v8 – P65, v10 – P66, v3 (× 2) – P82, v10 – P83, v10 (plur.)
 Argolla : P18, v30
 Argucia : P28, v6 (plur.)
 Arma : P16, v4 (plur.)
 Arpa : P42, v39
 Arquero : P61, v18 – P72, v5
 Arquetipo : P28, v26 (Maj., plur.), P29, v2 – P38, v14 (Maj., plur.) – P71, v12 (plur.)
 Arrabal : P4, v2 (plur.) – P11, v10 (plur.) – P14, v7 – P22, v17 (plur.) – P23, v12
 (plur.) – P45, v6 (plur.)
 Arte : P13, v38 – P16, v58 – P16, v85 (plur.) – P19, v19 – P19, v23 – P42, v25 –
 P54, v18
 Articulación : P29, v46
 Artificio : P29, v13 (plur.) – P76, v23
 Asesino : P14, v4
 Asombro : P42, v16 – P76, v13
 Astro : P22, v2 (plur.) – P57, v1 (plur.) – P61, v28 (plur.)
 Astronomía : P42, v65
 Astucia : P28, v7 (plur.)
 Atardecer : P24, v15 (plur.) – P41, v26 – P65, v21 (plur.)
 Atlas : P8, v17 – P24, v34 – P52, v10 (plur.)
 Átomo : P22, v3 (plur.)
 Augur : P61, v2
 Aún (el) : P30, v4 (Maj.)
 Aurora : P16, v3 – P16, v94 (plur.) – P18, v40 – P19, v16 – P28, v14 – P52, v9 –
 P57, v10 (plur.)
 Ave : P18, v6 – P27, v30 (plur.) – P56, v6 – P57, v1
 Aventura : P13, v46 – P41, v23 – P69, v10
 Ayer (el, ese) : P18, v24 – P27, v34 – P30, v3 (Maj.) – P44, v5 – P49, v8 – P65, v14
 – P68, v3 – P76, v22
 Azar : P8, v26 – P9, v20 – P17, v26 – P18, v33 – P25, v19 – P58, v21 (plur.)
 Azogue : P63, v7
 Azotea : P18, v18
 Azucena : P75, v4
 Azul : P34, v8 – P57, v2

B

Báculo : P8, v22
 Bajel : P16, v72 (plur.)
 Bajo : P48, v11
 Bala : P23, v1 (plur.) – P71, v6 (plur.)
 Balada : P68, v1
 Balanza : P83, v17
 Balazo : P46, v29
 Balde : P62, v20
 Báltico : P35, v5
 Bambú : P13, v14
 Banco : P1, v3
 Bandera : P16, v78 (plur.) – P79, v17 (plur.)
 Bandolero : P17, v6

Baraja : P58, v6
 Barba : P69, v7
 Bárbaro : P23, v5 (plur.)
 Barbero : P79, v6
 Barrial : P14, v7
 Barrio : P7, v13
 Barro : P39, v9
 Bastón : P52, v1
 Batalla : P4, v1 (plur.) – P10, v18 – P15, v12 – P23, v3 – P24, v17 – P24, v18 – P24, v24 – P24, v30 – P24, v33 – P24, v35 – P35, v12 – P35, v14 – P53, v22 – P56, v28 – P65, v70 (plur.) – P72, v10 – P75, v7 (plur.)
 Befas : P23, v40 – P55, v18
 Belfo : P23, v21 (plur.)
 Beso : P78, v21 – P80, v7
 Biblioteca : P8, v7 (plur.) – P8, v16 – P8, v24 – P13, v2 (Maj.) – P25, v8 (plur.) – P54, v16 (plur.) – P67, v6
 Bien : P41, v31
 Bigote : P62, v3
 Bisnieto : P24, v31
 Bisonte : P41, v9 – P64 (Titre) – P64, v14
 Blanco : P6, v2 – P10, v17 (lo) – P55, v8 – P55, v26
 Blancura : P15, v5 – P68, v14
 Boca : P28, v18 (plur.) – P39, v1 – P53, v13 – P56, v5 – P83, v16
 Borde : P18, v18
 Bosquejo : P75, v13
 Bramido : P50, v11 – P50, v12
 Brasa : P30, v14 – P30, v29 – P64, v2
 Brazo : P43, v3 (plur.) – P65, v28 (plur.) – P78, v12 (plur.) – P79, v32 – P79, v33
 Brillo : P47, v8
 Brisa : P7, v38
 Bronce : P25, v15 – P32, v6 – P42, v48 – P77, v5
 Brújula : P83, v25
 Bruma : P16, v33
 Búfalo : P13, v33 (plur.)

C

Cábala : P41, v18
 Cabalista : P29, v11 (plur.) – P29, v37 – P53, v11 (plur.)
 Caballero : P55, v4 – P55, v9 – P55, v33 – P79, v19 (plur.)
 Caballo : P5, v27 (plur.) – P10, v7 – P15, v1 – P15, v6 – P22, v27 (plur.) – P23, v41 (plur.) – P25, v14 (plur.) – P30, v42 (plur.) – P80, v5 (plur.)
 Cabeza : P2, v4 – P12, v11 – P18, v29 – P65, v22
 Caída : P9, v37
 Caldeo : P83, v9 (plur.)
 Calidoscopio : P16, v40 – P83, v34
 Calígrafo : P83, v30
 Calle : P2, v2 – P7, v10 (plur.) – P7, v37 (plur.) – P22, v24 (plur.) – P22, v31 (plur.) – P27, v1 (plur.) – P32, v14 – P42, v35 (plur.) – P56, v14 – P62, v7
 Callejón : P30, v6 (plur.) – P30, v17 (plur.) – P65, v41
 Cámara : P53, v20 (plur.)

Camino : P9, v8 – P10, v17 – P16, v6 (plur.) – P16, v47 (plur.) – P46, v6 (Maj.) –
 P49, v11 (plur.) – P50, v4 – P51, v5 – P55, v15 (plur.) – P65, v19 (plur.) –
 P65, v34 – P65, v56 – P78, v34 (plur.)

Campana : P77, v2

Campo : P5, v3 – P12, v1 – P15, v5 – P24, v14 (plur.) – P26, v10 – P28, v16 (plur.,
 It.)

Cancel : P62, v22

Canción : P30, v27

Candor : P17, v22 – P29, v13

Canilla : P18, v20

Canoa : P6, v7 (plur.)

Canón : P23, v6 (plur.)

Cantar : P36, v6 (Maj.)

Canto : P18, v6 – P61, v11

Caña : P62, v8

Caoba : P42, v17 – P59, v9

Capitán : P23, v13 – P79, v37

Cara : P7, v31 (plur.) – P14, v9 – P17, v2 – P19, v17 – P19, v20 – P24, v30 – P31,
 v8) – P46, v34 – P48, v26 – P61, v22 (× 2) – P63, v24 – P67, v12 (× 2) –
 P69, v3 (plur.) – P73, v11 – P79, v33 – P79, v34

Carácter : P76, v18 (plur.) – P77, v2 (plur.)

Cárcel : P14, v6 – P24, v38 – P65, v38

Cardo : P62, v19

Carga : P24, v22 – P25, v16

Carne : P2, v6 – P16, v56 – P19, v7 – P22, v34 – P43, v8 – P71, v2 – P79, v26

Carnicería : P2, v2

Carrera : P78, v4

Cartaginés : P41, v13

Casa : P7, v3 – P7, v4 – P7, v16 – P13, v19 – P18, v46 – P24, v3 – P27, v11 – P32,
 v12 – P79, v29

Casco : P22, v6 – P23, v19 (plur.)

Caso : P44, v6 (plur.)

Castigo : P17, v24

Castillo : P16, v43

Catedral : P41, v30 (plur.)

Caterva : P54, v5 – P54, v24

Caudillo : P72, v4

Causa : P29, v68 (It.) – P42, v2 (plur.) – P83 (Titre, plur.)

Caverna : P16, v76 (plur.)

Cedro : P42, v17

Celda : P59, v21

Celosía : P6, v3

Celto : P41, v13 (fém.)

Ceniza : P8, v39 – P23, v2 (plur.) – P30, v30 – P32, v3 – P39, v5 – P41, v2 – P55,
 v30 – P58, v24

Centauro : P22, v5 – P78, v3

Centinela : P59 (Titre)

Centro : P25, v5 – P51, v4

Cercanía : P54, v15

Cerradura : P52, v2

Cerviz : P58, v4
 Chaleco : P62, v16
 Chalina : P62, v4
 Chambergo : P48, v7
 Changango : P62, v12 (plur.)
 Choque : P47, v27
 Chusma : P30, v15
 Ciclo : P9, v33 (plur.) – P22, v13 – P26, v8 (plur.)
 Cielo : P3, v15 (Maj.) – P4, v3 – P37, v14 (Maj.) – P63, v19 (plur.) – P73, v13
 Ciénaga : P23, v24 (plur.) – P63, v27
 Cierva : P68 (Titre) – P68, v4 – P68, v8 – P68, v12
 Cifra : P22, v14 (plur.) – P42, v41 – P82, v6
 Cigarro : P6, v8
 Cimatarra : P16, v67
 Círculo : P1, v7 – P16, v24 – P18, v39 – P23, v37 – P50, v6 (plur.)
 Circunstancia : P13, v37
 Cisterna : P65, v18
 Ciudad : P8, v5 – P44, v1 – P65, v73 (plur.) – P81, v5 (plur.) – P81, v25
 Civil : P24, v37 (plur.)
 Clamor : P72, v10 – P80, v6 (plur.)
 Claraboya : P25, v9 (plur.)
 Clarín : P24, v36 (plur.)
 Clave : P23, v32 – P29, v24 (Maj.)
 Clavo : P52, v10 (plur.)
 Clemencia : P17, v5
 Clepsidra : P55, v28 – P83, v18
 Clima : P61, v14 (plur.)
 Cobarde : P39, v10
 Cobre : P26, v10
 Coche : P5, v4 – P5, v9
 Cochera : P18, v9
 Color : P10, v4 (plur.) – P11, v8 – P18, v30 (plur.) – P29, v30 (plur.) – P42, v20 –
 P58, v22 – P65, v10
 Colorado : P11, v8
 Columna : P9, v2 – P53, v8 (plur.)
 Compadrito P45(Titre, plur.)
 Compañero : P74, v2 (fém.)
 Conciencia : P65, v77 (plur.)
 Conclusión : P28, v33
 Condición : P59, v7
 Confín : P8, v15 (plur.) – P12, v6 – P16, v34 (plur.) – P18, v10 (plur.) – P34, v2 –
 P40, v6 – P58, v1
 Congoja : P3, v13 (plur.) – P7, v39 – P59, v12
 Cono : P9, v25
 Conquista : P83, v24
 Consonante : P29, v5 (plur.)
 Constelación : P1, v6 (plur.) – P6, v9 (plur.)
 Copa : P46, v4 (plur.) – P52, v10 (plur.) – P56, v11 – P59, v24
 Coraje : P14, v11 – P30, v8 – P30, v40 – P41, v32 – P46, v21 – P47, v41 – P49, v13
 – P58, v18

Corcel : P16, v26 – P16, v29
 Cordaje : P30, v37
 Cordillera : P58, v14
 Cordobesada : P5, v12
 Cordura : P29, v64 (It.)
 Corolario : P81, v23 (plur.)
 Corona : P69, v2
 Coronel : P24, titre
 Corredor : P22, v32 (plur.) – P38, v11 (plur.)
 Corrupción : P4, v10
 Cosa : P1, v12 (plur.) – P4, v20 (plur.) – P5, v9 – P7, v21 (plur.) – P8, v26 (plur.) – P9, v51 – P11, v3 – P16, v20 (plur.) – P18, v24 (plur.) – P18, v42 (plur.) – P22, v12 – P25, v6 (plur., ×2) – P27, v32 (plur.), P29, v2 – P29, v50 – P29, v71 (plur.) – P30, v49 (plur.) – P31, v4 (plur.) – P32, v2 – P36, v14 (plur.) – P38, v1 – P39, v11 – P42, v41 (plur.) – P45, v12 (plur.) – P47, v37 (plur.) – P47, v39 – P52 (Titre, plur.) – P52, v9 (plur.) – P54, v27 (plur.) – P63, v14 (plur.) – P65, v63 (plur.) – P65, v74 (plur.) – P66, v4 – P75, v8 – P78, v23 (plur.) – P78, v32 – P79, v4 (plur.) – P81, v2 (plur.) – P81, v19 – P83, v36 (plur.)
 Cosmogonía : P8, v19 (plur.)
 Cosmos : P8, v19
 Costa : P6, v4 (plur.)
 Costumbre : P3, v7 (au plur.) – P42, v62
 Cotidiano (lo) : P15, v12
 Crepúsculo : P38, v6 (plur.) – P42, v27 – P45, v7 – P51, v14
 Crestomatías : P72, v9
 Criatura : P13, v38 – P29, v38 – P42, v3 (plur.) – P42, v71 (plur.) – P57, v12 (plur.) – P68, v7
 Crines : P23, v41
 Cristal : P9, v28 – P9, v38 – P11, v9 (plur.) – P16, v89 – P19, v26 – P27, v13 – P38, v10 – P40, v2 (plur.) – P40, v13 – P42, v11 (plur.) – P42, v48 – P59, v9 (plur.) – P73, v10 – P81, v13 (plur.)
 Cristo : P72, v1 (Maj.) – P73, v2 (Maj.)
 Crítica : P54, v18
 Crujido : P65, v46
 Cruz : P17, v7 – P17, v16 (Majuscule) – P42, v28 (× 2) – P83, v21 (plur.)
 Cuadra : P7, v16 – P62, v11
 Cuadrera : P46, v4 (plur.)
 Cubierta : P16, v92
 Cuchillero : P30, v31 (plur.) – P46, v17 (plur.)
 Cuchillo : P14, v1 – P14, v8 – P14, v9 – P23, v44 – P30, v8 – P30, v20 – P45, v8 – P47, v6 – P47, v28 – P48, v20 – P48, v21
 Cuenta : P48, v12
 Cuento : P46, v1 (plur.) – P46, v3 (plur.) – P46, v5
 Cuerda : P45, v11
 Cuerno : P16, v16
 Cuero : P54, v6
 Cuerpo : P7, v26 – P25, v10 – P78, v2
 Cuervo : P35, v17
 Cuidado : P12, v3 – P37, v10 (plur.) – P60, v13

Cuita : P29, v68 (It.)
Culto : P59, v15
Cumbre : P36, v11 – P49, v14 – P56, v1 – P66, v14 – P78, v1
Cura : P79, v6
Curso : P9, v7
Curvatura : P67, v7 (plur.)

D

Daga : P30, v32 – P30, v33 (× 2)
Danza : P55, v18
Dardo : P33, v3 (plur.)
Decantar : P9, v39
Deceso : P7, v1
Declaración : P8, v2
Declive : P25, v13 (plur.)
Decurso : P64, v12
Degollados : P5, v11
Demonio : P55, v6 (Maj.) – P55, v14 (Maj.) – P55, v19 (Maj.)
Demora : P46, v31 – P48, v4
Dentista : P53, v15
Derecha : P29, v36 (Maj.) – P43, v2
Derrota : P4, v3 (plur.) – P24, v19 – P25, v23
Descuido : P81, v17
Desdén : P27, v8
Desierto : P9, v9 (plur.) – P13, v18 (plur.) – P16, v63 – P42, v40 – P65, v8 – P65, v27 – P83, v33
Desorden : P16, v40
Destierro : P24, v1 – P33, v12 – P60, v3
Destino : P7, v19 (plur.) – P9, v5 – P10, v20 – P16, v46 – P23, v27 – P28, v21 – P31, v5 – P35, v11 (Maj.) – P36, v8 – P41, v21 – P46, v9 – P50, v5 – P54, v25 – P63, v31 – P66, v7 – P76, v5
Deuda : P62, v17
Devoción : P3, v3 – P29, v58 (plur.) – P51, v8
Día : P5, v20 – P6, v2 (×2) – P8, v9 – P8, v32 (plur.) – P10, v25 (plur.) – P16, v65 – P17, v15 – P19, v9 – P19, v10 (plur.) – P23, didascalie – P23, v3 – P23, v30 (plur.) – P23, v30 – P24, v4 (plur.) – P24, v6 (plur., ×2) – P25, v17 (plur.) – P29, v14 – P32, v14 (plur.) – P33, v12 (plur.) – P34, v2 – P34, v5 – P34, v12 (plur.) – P38, v6 – P42, v21 (plur.) – P42, v26 – P46, v22 – P48, v1 (plur.) – P48, v9 – P48, v22 – P49, v1 – P49, v1 (plur.) – P49, v3 – P49, v4 (plur.) – P49, v14 – P50, v8 (plur.) – P50, v18 – P52, v3 (plur.) – P56, v24 (plur.) – P59, v7 – P65, v54 – P67, v11 – P68, v3 (plur.) – P68, v14 (plur.) – P69, v14 – P77, v12 (plur.) – P79, v42 (plur.) – P83, v2 (plur.)
Diablura : P30, v53
Dialecto : P3, v8 – P63, v13
Diamante : P16, v53 – P42, v10
Diana : P22, v26 (plur.)
Diccionario : P9, v14 (plur.)
Dicha : P9, v35 (plur.) – P66, v8 (plur.)
Dictador : P24, v3
Dictamen : P23, v23 (plur.) – P39, v4

Diente : P35, v16 (plur.)
 Diestra : P9, v23
 Dimensión : P18, v36
 Dinastía : P8, v18 (plur.)
 Dintel : P2, v3 – P57, v5
 Dios : P5, v25 – P8, v3 – P9, v23 – P10, v26 (Maj.) – P10, v27 – P10, v27 (Maj.) – P17, v12 (Maj.) – P23, v35 (Maj.) – P28, v30 (Maj.) – P28, v31 (Maj.) – P29, v7 (Maj.) – P29, v15 (Maj.) – P29, v21 (Maj.) – P29, v57 (Maj.) – P29, v58 (Maj.) – P29, v72 (plur.) – P33, v5 – P33, v7 – P38, v2 (Maj.) – P47, v33 (Maj.) – P49, v4 (Maj.) – P53, v16 (Maj.) – P58, v17 (Maj.) – P66, v10 (Maj.) – P72, v2 (plur.) – P73, v11 (Maj.) – P76, v21 (Maj.) – P76, v21 – P78, v10 (fém.) – P79, v23 (Maj.) – P79, v43 (Maj.) – P81, v26
 Disco : P65, v3
 Discusión : P54, v12
 Dispersión : P34, v7
 Distancia : P13, v10 (plur.)
 Diversidad : P42, v3
 Divinidad : P4, v13 (plur.) – P42, v9
 Divisa : P58, v22
 Docilidad : P3, v2
 Doctor : P23 (didascalie)
 Doliente : P71, v4
 Don : P16, v61 (plur.) – P31, v6 – P42 (Titre, plur.) – P42, v79 (plur.) – P57, v13 (plur.)
 Doncella : 40, v11 (plur.)
 Duda : P11, v4 – P52, v7 – P66, v11
 Dueño : P8, v5 (plur.) – P16, v23 – P22, v29 – P68, v10
 Dulzura : P36, v7

E

Eco : P4, v10 – P29, v25 (Maj.) – P30, v42 – P50, v12 – P61, v24 – P63, v16 – P83, v26
 Edad : P22, v5 (plur.)
 Edificio : P18, v26
 Efecto : P29, v68 (It.) – P42, v2 (plur.)
 Ejecución : P43, v6
 Ejemplar : P25, v15
 Ejercicio : P60, v10 – P79, v24
 Ejército : P16, v17 (plur.) – P22, v11 (plur.) – P24, v23 (plur.) – P24, v36 (plur.) – P83, v28 (plur.)
 Eleata : P61, v18
 Elefante : P16, v70
 Elegía : P18, v45 – P30, v1
 Embestida : P51, v9
 Emblema : P28, v1 (plur.) – P28, v36 (plur.)
 Emboscada : P16, v14
 Emperador : P77, v9
 Empresa : P79, v13 (plur.)
 Enciclopedia : P8, v17 (plur.) – P13, v26 – P61, v6 (plur.) – P81, v4
 Encierro : P29, v52

Encrucijada : P27, v23
 Endecasílabos : P76, v25
 Enfermero : P59, v8
 Engaño : P37, v6
 Enigma : P77, v11
 Entrevero : P47, v8 – P48, v14 (plur.)
 Enviado : P79, v23
 Episodio : P30, v10
 Epístola : P42, v52 (Maj.)
 Epitafio : P12, v14 (It.)
 Época : P81, v18
 Epopeya : P30, v10 – P55, v22
 Error : P28, v28 (plur.) – P29, v45
 Erudición : P16, v86
 Escalera : P59, v17
 Escarlata : P12, v7
 Escarnio : P12, v7 – P17, v10 (plur.) – P53, v17
 Escenario : P24, v9 – P32, v1
 Esclavitud : P59, v4
 Esclavo : P52, v11 (plur.)
 Escocés : P54, v10
 Escolta : P43, v3
 Escoria : P16, v49 – P38, v2
 Escritura : P36, v6 (Maj.) – P41, v16
 Esencia : P29, v6
 Esfera : P42, v33 (plur.) – P63, v19
 Esfinge : P4, v7
 Espacio : P4, v5 – P22, v31 – P27, v40 – P29, v28 (Maj.) – P40, v5 – P65, v9
 Espada : P4, v16 – P5, v19 (plur.) – P9, v17 – P16, v15 – P32, v3 – P33, v1 – P35, v1 – P35, v2 – P35, v3 – P35, v5 – P35, v6 – P35, v8 – P35, v10 – P35, v12 – P35, v13 – P35, v15 – P35, v18 – P35, v20 – P35, v22 – P35, v24 – P35, v26 – P37, v2 (plur.) – P41, v40 (plur.) – P42, v39 – P42, v68 – P55, v2 – P55, v33 – P56, v12 (× 2) – P60, v1 – P61, v9 (plur.) – P63, v33 – P65, v34 – P65, v62 – P69, v3 – P72, v6 – P75, v6 (plur.) – P79, v22 – P80, v2 (plur.) – P83, v17 – P83, v24
 Espalda : P72, v15 (plur.)
 Espanto : P44, v13 – P63, v30
 Español : P42, v55
 Especie : P8, v24
 Espejo : P7, v22 – P9, v43 (plur.) – P12, v8 – P18, v28 – P19, v18 – P19, v19 – P23, v36 – P25, v12 (plur.) – P27, v22 – P32, v9 – P37, v12 (plur.) – P38, v7 (plur.) – P40, v10 – P42, v63 – P52, v8 – P59, v9 (plur.) – P64, v10 – P69, v9 – P70, v5 – P75, v14 – P76, v7 – P79, v34 – P82, v7 (plur.) – P83, v7 – P83, v31
 Espera : P7, v15 – P50, v18 – P82 (Titre) – P82, v12
 Esperanza : P23, v11 – P47, v42
 Espía : P65, v69
 Esplendor : P16, v37 (plur.) – P28, v26 (Maj., plur.) – P38, v14 (Maj., plur.)
 Esquina : P22, v17 – P24, v37 – P30, v60 – P47, v6 – P47, v24 – P48, v19 – P62, v7
 Establecimiento : P54, v9

Estaca : P5, v15
Estación : P20, v2
Estancia : P65, v44
Estandarte : P39, v8 (plur.)
Estatua : P18, v8
Este : P12, v6
Estilo : P81, v18
Estío : P9, v2
Estirpe : P41, v15
Estoico : P83, v15 (plur.)
Estratagema : P28, v4 (plur.)
Estrella : P1, v2 (plur.) – P6, v7 (plur.) – P25, v8 (plur.) – P28, v13 (plur.) – P29, v9 (plur.) – P40, v14 (plur.) – P60, v11 – P65, v36 (plur., × 2)
Estrépiteo : P33, v8 – P58, v24 – P63, v11
Estría : P6, v3
Estribor : P72, v12
Estrofa : P28, v20 (plur.)
Estupor : P18, v45
Eternidad : P9, v36 – P19, v24 – P22, v34 – P39, v12 – P65, v60 (plur.)
Eterno (lo) : P29, v67 (It.) – P49, v7 (Maj.)
Eucalipto : P18, v14 (plur.) – P42, v59 (plur.)
Examen : P24, v34
Exilio : P28, v11
Éxtasis : P24, v12

F

Fábula : P30, v11
Fallecimiento : P7, v25
Falsía : P16, v44 – P25, v23
Fama : P40, v9
Fango : P30, v34
Fantasma : P5, v24
Farol : P47, v26
Fasto : P39, v6 (plur.) – P83, v19 (plur.)
Fatalidad : P24, v22
Fatiga : P24, v26
Fe : P55, v17 – P58, v18 – P58, v20 – P63, v29
Fecha : P24, v34 – P34, v3 – P61, v1 – P77, v8 – P81, v4 (plur.)
Felicidad : P24, v26 – P42, v66 – P54, v26
Ficción : P13, v38
Fiebre : P6, v4
Fiera : P51, v14
Fierro : P46, v2 – P48, v15
Fiesta : P16, v31 (plur.) – P30, v40
Figura : P28, v23
Filos : P79, v22
Filosofía : P60, v6 – P75, v10
Fin : P16, v60 – P17, v18 – P29, v14 – P38, v11 – P46, v37 – P51, v8
Firmamento : P53, v14
Firmeza : P62, v15

Flaqueza : P3, v13
 Flechazo : P72, v13
 Flor : P7, v34 (plur.) – P11, v7 – P18, v2 (plur.) – P31, v7 – P46, v17 – P62, v19 – P78, v24
 Fondo : P4, v5 – P4, v6 – P19, v18 – P26, v13 – P31, v2
 Forastero : P48, v16 (plur.)
 Forma : P10, v6 (plur.) – P13, v41 – P16, v10 (plur.) – P16, v88 (plur.) – P23, v35 – P25, v13 (plur.) – P26, v7 (plur.) – P29, v30 (plur.) – P42, v80 – P51, v11 – P61, v3 – P66, v4 – P67, v8 (plur.) – P75, v12 (plur.) – P83, v33 (plur.)
 Fortuna : P16, v45
 Foso : P32, v8
 Fracaso : P44, v2 (plur.)
 Fracción : P22, v14
 Fragancia : P78, v17
 Fragmento : P35 (Titre)
 Fragor : P24, v19 (plur.) – P25, v2
 Fragua : P39, v14
 Frente : P7, v38 (fém.) – P62, v3 (fém.)
 Frescura : P83, v3
 Frío : P5, v2 – P35, v2 – P40, v3
 Frontera : P25, v14 (plur.) – P45, v6
 Fruición : P59, v20
 Fruto : P44, v10
 Fuego : P9, v45 – P16, v24 – P25, v16 – P27, v36 – P28, v30 – P35, v7 – P42, v15 – P42, v32
 Fuente : P8, v14 (plur.) – P27, v27 – P49, v6
 Fuga : P76, v14
 Fulgor : P6, v4 – P14, v12 – P42, v15
 Futuro : P24, v9 – P24, v10 – P49, v8

G

Gaje : P58, v19
 Galería : P8, v29 (plur.) – P25, v9 (plur.) – P50, v5 (plur.)
 Galerón : P5, v5
 Gallina : P28, v16 (plur., italique)
 Galpón : P58, v26
 Garganta : P23, v44 – P83, v3
 Garra : P16, v70 (plur.) – P56, v18 (plur.)
 Gato : P29, v54 – P29, v55
 Gaucho : P23, v5 (plur.) – P58 (Titre) – P58, v29
 Generación : P29, v12 (plur.) – P31, v1 (plur.) – P41, v40 (plur.) – P76, v9 (plur.) – P83, v1 (plur.)
 General : P5, v10
 Génesis : P65, v26 – P65, v37
 Gente : P16, v62 – P16, v77 – P17, v10 – P24, v27 – P43, v11 – P62, v5 – P67, v14 – P78, v25
 Gentil : P17, v1
 Gesta : P30, v27
 Ghetto : P40, v6 (Maj.)
 Ginebrino : P66, v2

Gloria : P16, v87 – P28, v24 – P28, v32 – P28, v34 – P36, v14 – P45, v12 (plur.) –
 P49, v12 (Maj.) – P58, v24
 Glorieta : P18, v7
 Gobierno : P72, v6
 Godo : P4, v18 (plur.)– P24, v25 (It.) – P58, v5
 Golpe : P23, v42 – P62, v20
 Gota : P83, v18
 Grabado : P9, v14 (plur.)
 Gracia : P42, v1 (plur.)
 Grafía : P29, v45
 Gramático : P41, v3
 Granito : P16, v76
 Gravamen : P78, v8
 Gravedad : P7, v17
 Grial : P79, v14 (Maj.)
 Griego : P29, v1 – P71, v12 – P76, v20
 Grito : P65, v29
 Guadaña : P9, v23
 Guerra : P4, v3 – P9, v46 – P10, v12 – P16, v10 – P16, v19 – P16, v31 – P24, v13
 (plur.) – P32, v6 – P46, v15 – P47, v20 – P71, v7 – P80, v5
 Guitarra : P30, v38 – P30, v52 – P41, v27 – P45, v14 – P46, v1
 Gusano : P39, v4

H

Hábito : P7, v26 – P41, v37 (plur.) – P54, v8 – P61, v17 – P62, v8
 Hacha : P83, v27
 Hade : P50, v15 (plur.)
 Hambre : P5, v3 – P8, v13 – P45, v4
 Hazaña : P26, v1
 Hebreo : P17, v1 – P49, v11
 Hechicería : P29, v47
 Hechicero : P16, v27 – P16, v29
 Hecho : P13, v36 – P42, v70
 Herbario : P28, v6 – P41, v7
 Herida : P47, v30
 Hermano : P24, v4 (plur.) – P30, v23 – P34, v10 – P46 (Titre, plur.) – P59, v23 –
 P61, v5 – P79, v37
 Héroe : P25, v22 (plur.) – P55, v24
 Herrumbre : P29, v10
 Hexámetro : P32, v6 (plur.) – P67, v3 – P80, v4 (plur.) – P83, v7
 Hez : P43, v10 (plur.)
 Hidalgo : P41, v4
 Hielo : P35, v7
 Hierro : P5, v21 (plur.) – P23, v43 – P24, v25 – P25, v2 – P33, v1 – P35, v2 – P41,
 v10 – P51, v8 – P55, v9 – P55, v16 – P58, v18 – P60, v2 – P65, v53 – P69,
 v1 – P79, v17 (plur.)
 Higuera : P22, v20
 Hijo : P29, v63 (It.) – P42, v74 (plur.) – P60, v4 – P78, v36 (fém.) – P79, v15 (Maj.)
 Hilo : P9, v50 – P58, v1 – P71, v8

Historia : P8, v13 – P9, v34 – P9, v42 – P14, v2 – P16, v86 – P17, v18 – P18, v34 – P28, v21 – P29, v18 – P37, v8 – P41, v4 – P45, v9 (plur.) – P46, v7 – P46, v13 – P46, v37 – P46, v38 – P48, v30 – P49, v9 – P60, v6 – P64, v11 – P72, v17 – P81, v27

Hoja : P79, v30

Hombre : P5, v27 (plur.) – P6, v8 – P6, v12 (×2) – P7, v13 (plur.) – P7, v17 (plur.) – P16, v53 – P17, v1 – P19, v10 – P21, v1 (plur.) – P22, v2 (plur.) – P22, v21 – P23, v22 – P24, v38 – P25, v20 – P29, v13 – P29, v48 – P29, v49 – P30, v55 – P33, v11 – P35, v14 (plur.) – P40, v7 – P42, v73 (plur.) – P46, v15 (plur.) – P46, v19 – P47, v12 – P47, v27 (plur.) – P47, v34 – P48, v24 – P49, v1 – P50, v3 (plur.) – P51, v10 – P53, v1 – P53, v2 – P53, v4 – P53, v5 – P53, v7 – P53, v10 – P53, v10 (plur.) – P53, v12 – P53, v17 – P53, v17 – P53, v19 – P53, v21 – P54, v4 – P54, v19 – P55, v15 – P55, v35 (plur.) – P56, v20 – P56, v25 – P58, v25 – P61, v19 – P61, v27 (plur.) – P62, v18 – P64, v7 (plur.) – P64, v8 (plur.) – P65, v12 (plur.) – P65, v17 (plur.) – P65, v67 – P67, v10 – P69, v11 – P72, v4 (plur.) – P74, v11 – P76, v9 (plur.) – P76, v24 – P76, v25 – P78, v26 – P79, v9 – P79, v42 – P81, v8 (plur.) – P82, v16 (plur.)

Hombría : P41, v31

Honor : P65, v75 – P79, v21

Hora : P7, v6 (plur.) – P7, v23 (plur.) – P15, v1 – P15, v3 (plur.) – P16, v95 (plur.) – P24, v8 – P29, v69 – P34, v1 – P34, v8 – P35, v11 – P48, v2

Horizonte : P25, v4

Horror : P8, v30 – P29, v62 – P51, v11 – P76, v13 – P78, v28

Hospitalidad : P7, v35

Hoy (el) : P30, v4 (Maj.) – P37, v13 – P44, v5 – P79, v5

Hueco : P30, v41

Huella : P6, v6 (plur.)

Huerta : P47, v21

Huerto : P16, v18 (plur.)

Huésped : P29, v25 (Maj.)

Humano (lo) : P28, v8

Humedad : P1, v11

Humillación : P24, v2 – P25, v23 – P44, v2 (plur.)

Humo : P6, v9 – P9, v45 – P23, v3

I

Ibero : P41, v13

Idioma : P42, v38

Ídolo : P2, v7 – P16, v17 (plur.) – P61, v9 (plur.) – P79, v16

Ignominia : P17, 24 (plur.)

Ignorancia : P1, v5

Ilusión : P42, v64

Imagen : P4, v9 – P36, v1

Imperio : P41, v24 (plur.) – P61, v14 (plur.) – P80, v3 (plur.)

Ímpetu : P24, v22 – P71, v7

Imprecisión : P6, v11 (plur.)

Inacción : P29, v64 (It.)

Inauguración : P65, v42 – P65, v43

Independencia : P23, v8

Indio : P58, v5
Infamia : P65, v79
Infierno : P5, v25 – P37, v14 (Maj.) – P42, v31 – P49, v12 (Maj.)
Inocencia : P17, v21 – P30, v40
Inquisidor : P41, v20 (plur.)
Insomnio : P22, v9 – P81, v12
Instante : P13, v9 – P24, v17 – P30, v45 – P37 (Titre)
Instrumento : P9, v13 – P9, v22 – P66, v9
Integridad : P7, v20
Invierno : P42, v45
Ira : P12, v8 (Maj.) – P64, v6
Ironía : P8, v3 – P16, v41
Isla : P16, v21 (plur.) – P42, v50 – P60, v3 (plur.) – P61, v26 – P65, v5 (plur.) – P83, v12 (plur.)
Islam : P41, v18 (Maj.) – P42, 29 (Maj.)
Izquierda : P29, v36 (Maj.) – P43, v2

J

Jacinto : P40, v5
Jano : P76, v6 (Maj.) – P76, v20 (Maj.)
Jardín : P3, v1 – P4, v7 (plur.) – P8, v14 (plur.) – P16, v34 – P16, v35 (plur.) – P18, v38 (plur.) – P29, v10 (Maj.) – P31, v10 – P56, v2 – P56, v9 – P60, v5 (plur.)
Jarro : P6, v5
Jarrón : P27, v18 (plur.)
Jazmín : P1, v9 – P18, v11 (plur.) – P42, v67 (plur.) – P60, v8 (plur.)
Jesuita : P28, v3
Jinete : P23, v21 (plur.) – P23, v41 (plur.)
Jornada : P10, v22 – P72, v11
Joven : P32 (Titre)
Joya : P13, v27
Júbilo : P23, v26
Judería : P29, v16
Judío : P40, v1 – P53, v18
Juego : P10, v14
Juez : P43, v12 (plur.) – P43, v13 (Maj.) – P51, v9
Jugador : P10, v1 (plur.) – P10, v9 (plur.) – P10, v20 – P10, v23 – P10, v26
Juicio : P25, v4 (Maj.)
Julio : P41, v26 – P45, v2 (Maj.)
Junio : P54 (Titre)
Justicia : P46, v24 – P53, v14 – P79, v22

L

Laberinto : P13, v11 – P16, v52 – P23, v29 – P24, v23 – P25, v2 (plur.) – P28, v1 (plur.) – P28, v36 (plur.) – P40, v8 – P42, v2 – P42, v6 – P44, v8 – P50 (Titre) – P51 (Titre) – P63, v1 (plur.) – P83, v13
Labios : P65, v6 – P78, v16
Labor : P33, v2
Lado : P17, v11 – P18, v21 – P38, v13 – P59, v17 – P68, v8 – P71, v10 – P75, v14

Lago : P27, v33
 Lágrima : P8, v1 – P83, v35
 Lámina : P18, v26 (plur.) – P68, v2
 Lanza : P5, v17 (plur.) – P23, v21 (plur.) – P23, v39 (plur.) – P24, v18 (plur.) – P24, v24 – P33, v3 – P35, v25 (plur.) – P79, v31
 Lapita : P22, v6
 Latín : P39, v3 – P79, v39 (plur.)
 Latino : P27, v36
 Laurel : P75, v4 (plur.)
 Laya : P47, v34
 Lazo : P46, v28 – P58, v3
 Lecho : P4, v17 – P33, v9 – P35, v21
 Legión : P16, v13 – P83, v19 (plur.)
 Legua : P65, v48 (plur.)
 Lengua : P27, v30
 Lenguaje : P18, v16 – P42, v60
 León : P16, v64 (plur.) – P18, v29 – P30, v42 (plur.) – P53, v24
 Letra : P17, v4 (plur.) – P23, v34 – P29, v3 (plur.) – P29, v8 (plur.) – P29, v23 – P29, v28 (Maj.)
 Ley : P23, v6 (plur.)
 Leyenda : P30, v13
 Libro : P4, v7 – P7, v26 (plur.) – P8, v4 (plur.) – P8, v5 (plur.) – P8, v10 (plur.) – P8, v28 (plur.) – P16, v1 – P16, v2 – P16, v68 – P16, v94 – P23, v23 (plur.) – P27, v14 (plur.) – P33 (Titre) – P42, v46 – P52, v5 – P53, v12 (Maj.) – P54, v4 (plur.) – P54, v23 – P79, v12 (plur.) – P79, v31 (plur.)
 Lienzo : P83, v14
 Lima : P52, v10 (plur.) – P65, v52
 Límite : P27, titre (plur.)
 Limo : P16, v50
 Linaje : P7, v27 – P41, v38
 Línea : P9, v24 (plur.) – P57, v3 (plur.) – P77, v2 (plur.) – P83, v30
 Literatura : P42, v56 – P58, v12
 Litografía : P27, v20
 Lobo : P35, v16 – P45, v4 (fém.) – P65, v33 (plur.) – P73, v3 (plur.) – P73, v6 (plur.) – P83, v6 (plur.)
 Locura : P9, v4
 Lucro : P30, v12
 Lugar : P22, v16 – P24, v34 – P29, v40 – P32, v2
 Luna : P4, v11 – P5, v2 – P12, v7 – P12, v14 (It.) – P13, v28 – P16, v48 – P27, v28 – P28, v10 – P38, v4 (plur.) – P39, v14 – P56, v2 – P56, v3 – P56, v14 – P56, v16 – P57, v12 – P60, v5 – P65, v10 – P66, v1 – P66, v2 – P70 (Titre) – P70, v2 (× 2) – P78, v10 – P78, v17 – P78, v26 – P78, v36 – P83, v9
 Lupanar : P2, v1
 Luz : P1, v4 (plur.) – P7, v6 – P8, v6 – P12, v5 – P16, v90 – P24, v22 – P27, v31 – P28, v31 – P29, v69 – P37, v10 (plur.) – P53, v23 – P58, v28 – P59, v1 – P65, v70 – P75, v2

LL

Llano : P6, v4 – P23, v14

Llanto : P70, v5
Llanura : P15, v8 - P42, v22 - P58, v1 - P65, v47 - P81, v5
Llave : P4, v21 (plur.) - P7, v26 - P71, v14
Llavero : P52, v1
Lluvia : P4, v7 - P11, 2 - P11, v3 - P11, v9 - P56, v21 - P65, v15

M

Madeja : P16, v51 - P22, v23 - P29, v67 (It.)
Madero : P28, v12
Madre : P41, v40
Madrejón : P5, v1
Madreselava : P1, v9 - P25, v17
Madrugada : P58, v28
Maestría : P8, v2
Magia : P61, v26 - P63, v10 - P79, v18 - P81, v24 (plur.)
Majestad : P2, v7
Malevaje : P30, v5
Mampostería : P27, v18
Manera : P54, v11
Mano : P10, v19 - P22, v10 - P29, v26 (plur.) - P29, v57 (plur.) - P31, v14 (plur.) - P35, v13 - P35, v15 - P35, v18 - P35, v20 - P35, v22 - P35, v24 - P35, v26 - P40, v1 (plur.) - P40, v5 - P45, v14 - P56, v13 - P62, v15 - P66, v6 - P72, v16 (plur.) - P75, v3 - P83, v37 (plur.)
Manuscrito : P8, v11 (plur.)
Manzana : P83, v12 (plur.)
Mañana : P13, v5 - P22, v27 (plur.) - P25, v14 (plur.) - P42, v24 - P42, v51 - P42, v64 - P43 (Titre) - P43, v7 - P44, v10 - P48, v8 - P48, v9 - P51, v11 - P55, v21 - P68, v4 - P71, v14 - P76, v15 - P79, v4 - P83, v20
Mapa : P40, v14 - P42, v58 - P67, v7
Mar : P13, v18 (plur.) - P16, v4 - P16, v22 - P26, v2 - P33, v5 (plur.) - P41, v24 (plur.) - P42, v40 - P54, v13 (plur.) - P57, v10 (plur.) - P60, v3 (plur.) - P61, v12 (plur.) - P65, v61 (× 2) - P69, v10 (plur.) - P72, v11 - P72, v19 (plur.) - P73, v4 - P73, v7 - P73, v12 (plur.) - P79, v38 (plur.) - P83, v25
Maravilla : P16, v83 (plur.)
Marca : P31, v4
Márfil : P31, v13 - P66, v5
Margen : P13, v7 - P13, v21 (plur.) - P76, v4 - P81, v6
Marino : P28, v20 (Maj.)
Mariposa : P83, v11
Mármol : P2, v6 (plur.) - P4, v11 - P14, v13 (plur.) - P16, v7 (plur.) - P44, v4 - P56, v22 - P57, v4 - P65, v72 - P71, v14
Mártir : P41, v22 (plur.)
Máscara : P53, v9 - P63, v34 (plur.)
Mate : P7, v23
Materia : P9, v52
Matrero : P58, v13
Mayor : P7, v18 (plur.)
Medida : P27, v6
Mediodía : P53, v24
Medroso : P71, v4

Mejillas : P78, v19
 Melodía : P30, v56
 Memoria : P3, v6 – P9, v43 – P12, v10 – P13, v26 (plur.) – P16, v12 – P17, v19 –
 P18, v36 – P24, v33 – P25, v20 – P27, v25 (plur.) – P28, v35 – P29, v19
 – P36, v13 – P37, v5 – P38, v3 – P38, v10 – P48, v32 – P59, v6 – P60,
 v7 – P64, v10 – P68, v7 – P78, v7 – P79, v41 – P80, v1 – P83, v26
 Mente : P75, v12
 Mentira : P43, v4 – P55, v10 – P81, v9 (plur.)
 Mercenario : P14, v10
 Mes : P41, v26
 Mesa : P27, v15
 Meta : P61, v21 – P65, v24 – P66, v14
 Metáfora : P27, v6 (plur.) – P40, v12
 Metal : P38, v2
 Metralla : P15, v9
 Métrica : P60, v2
 Mica : P18, v26
 Miedo : P4, v8 – P5, v7 (plur.) – P22, v32 – P40, v3 – P78, v25 – P81, v24
 Migración : P83, v23 (plur.)
 Milagro : P7, v27
 Miles : P38, v5
 Militar : P59, v15 (plur.)
 Millares : P5, v16
 Millas : P16, v82
 Milonga : P30, v39 – P46 (Titre) – P46, v14 – P47 (Titre) – P47, v43 – P48 (Titre) –
 P48, v6 – P48, v31 – P62, v11
 Minotauro : P22, v8
 Minuto : P9, v41 (plur.) – P42, v76 (plur.)
 Mirada : P3, v4 (plur.) – P69, v2 – P69, v8 (× 2)
 Miseria : P59, v7 (plur.)
 Misión : P63, v26
 Mismo (lo) : P58, v16
 Misterio : P7, v2 – P42, v18
 Mitad : P28, v32
 Mito : P40, v12
 Mitología : P13, v44 (plur.) – P30, v25 – P73, v2 (plur.)
 Modificación : P61, v13 (plur.)
 Modo : P16, v42 – P30, v58 – P45, v10 – P54, v17 – P63, v4 – P81, v2
 Momento : P47, v29
 Moneda : P32, v4 – P42, v12 (plur.) – P52, v1 (plur.) – P63, v9 – P65 (Titre, plur.) –
 P83, v16
 Monje : P82, v14
 Montaña : P16, v71 (plur.) – P24, v10 (plur.) – P53, v16 – P78, v11 – P78, v29
 Montonera : P58, v21
 Montoneros : P23 (didascalie)
 Monumento : P52, v6
 Moreno : P5, v8
 Movimiento : P29, v32 (plur.)
 Mucho (lo) : P39, v13
 Mudanza : P28, v22 (plur.)

Muerte : P5, v6 – P5, v9 – P5, v22 – P7, v9 – P7, v30 – P13, v30 – P15, v2 – P15, v7
 – P18, v33 – P19, v6 – P19, v7 – P19, v13 – P20, v2 – P22, v28 (plur.) –
 P23, v15 – P23, v20 – P23, v40 – P25, v11 – P30, v24 (plur.) – P30, v36 –
 P35, v21 – P39, v6 – P42, v77 – P43, v5 – P46, v24 (plur.) – P46, v29 –
 P47, v23 – P50, v16 – P54, v13 – P55, v14 (Maj.) – P55, v19 – P58, v32 –
 P65, v30 – P65, v43 – P81, v26
 Muerto : P7, v29 – P7, v33 – P8, v31 – P9, v12 (plur.) – P24, v30 – P30, v36 (plur.)
 – P73, v9 (plur.)
 Mujer : P59, v11 – P60, v13 – P63, v18 – P63, v20 – P74, v8
 Multitud : P27, v38 (plur.) – P57, v8 (plur.) – P65, v67 (plur.)
 Mundo : P6, v11 – P7, v14 – P8, v38 – P9, v16 – P13, v8 – P16, v34 – P18, v11 –
 P18, v32 (×2) – P22, v16 – P30, v18 – P33, v13 – P55, v18 – P68, v9
 Muñeco : P29, v26
 Muro : P8, v20 (plur.) – P37, v3 (plur.) – P51, v4 – P59, v21 – P73, v14
 Museo : P77, v1
 Música : P16, v55 – P19, v12 – P25, v13 – P26, v12 – P28, v5 – P30, v37 – P42, v42
 – P42, v43 – P42, v80 – P63, v21

N

Nada : P9, v20
 Nadería : P28, v2
 Naípe : P25, v9 (plur.) – P52, v4 (plur.) – P63, v9 (plur.) – P83, v32
 Nave : P69, v9 – P72, v7 (plur.) – P73, v8 – P80, v2 (plur.)
 Necesidad : P43, v4
 Negro (lo) : P10, v17
 Negrura : P5, v6
 Nieve : P78, v24
 Nílo : P29, v4 – P29, v4 (It.)
 Niñez : P23, v31
 Niño : P18, v31 – P67, v5
 Noche : P4, v14 – P6, v5 – P7, v5 – P7, v7 – P7, v11 – P7, v20 – P7, v30 – P7, v39 –
 P8, v4 – P10, v25 (plur.) – P16, v64 – P16, v66 – P16, v69 – P18, v1 – P19,
 v8 – P22 (Titre) – P22, v8 – P22, v9 – P22, v29 – P22, v33 – P23, v18 –
 P23, v36 – P25, v3 – P25, v11 – P27, v13 – P33, v12 (plur.) – P37, v9 – P37,
 v12 – P41, v19 (Maj.) – P42, v30 (plur.) – P42, v30 – P42, v65 – P46, v11 –
 P46, v22 – P47, v2 – P49, v9 – P49, v10 – P55, v21 – P56, v29 – P57, v9
 (Maj.) – P60, v12 – P61, v12 (plur.) – P62, v23 – P65, v37 – P65, v47 –
 P68, v3 (plur.) – P69, v14 – P70, v2 (plur.) – P74, v9 – P76, v16 – P77, v4 –
 P78, v3 – P78, v13 – P78, v20 – P78, v35 – P81, v12
 Nombre : P4, v15 – P5, v17 – P6, v10 – P7, v2 – P13, v7 – P13, v8 (plur.) – P14, v14
 – P16, v56 – P17, v4 – P22, v24 (plur.) – P22, v26 (plur.) – P23, v16, P29,
 v2 – P29, v6 (Maj.) – P29, v15 – P29, v24 (Maj.) – P29, v46 (Maj.) – P33,
 v14 – P34, v3 – P42, v46 – P42, v53 – P47, v3 – P47, v10 – P47, v36 –
 P58, v10 (plur.) – P58, v10 – P59, v2 – P61, v6 – P65, v78 – P66, v10 –
 P72, v2 (plur.) – P76, v5 – P77, v10 – P78, v18 – P79, v27
 Norma : P27, v5 (plur.)
 Norte : P22, v18 (Maj.)
 Nostalgia : P61, v21
 Nota : P52, v3 (plur.)

Noticia : P30, v28 (plur.)
Nube : P83, v33
Numen : P29, v37 – P63, v11 – P68, v9 (plur.) – P78, v35 (plur.)

O

Objeto : P3, v5 (plur.) – P18, v25
Obligación : P72, v3
Obra : P16, v57 – P18, v22
Ocaso : P4, v1 – P16, v28 – P19, v13 – P19, v16 – P27, v31 – P38, v13 – P41, v11 – P44, v3 (plur.)
Occidente : P8, v18 – P16, v80
Océano : P25, v24
Ochocientos noventa (el) : P48, v10
Ocio : P13, v30 – P16, v6 – P18, v5
Odio : P30, v11
Odisea : P33 (Titre)
Oeste : P22, v18 (Maj.) – P64, v7 (Maj.) – P65, v40 (Maj.)
Oficio : P14, v11 – P26, v3 (plur.)
Ojo : P7, 32 (plur.) – P8, v6 (plur.) – P12, v9 (plur.) – P25, v25 (plur.) – P29, v49 (plur.) – P29, v70 (plur.) – P48, v8 (plur.) – P55, v7 (plur.) – P55, v22 (plur.) – P57, v5 (plur.) – P62, v10 (plur.) – P83, v5
Olor : P1, v9 – P13, v12 (plur.) – P13, v12 – P13, v13 – P18, v13 – P18, v14 – P25, v17 – P42, v59 – P60, v8
Olvido : P8, v40 – P16, v12 – P16, v88 – P17, v3 – P27, v10 – P30, v26 – P30, v46 – P31, v3 – P34, v11 – P38, v1 – P39, v11 – P42, v61 – P43, v5 – P48, v32 – P52, v13 – P57, v13 – P65, v24 – P68, v8 – P81, v21
Omnipotencia : P29, v7 (Maj.)
Operación : P79, v18 (plur.)
Opio : P9, v19 – P16, v38
Orden : P5, v26 (plur.) – P18, v42 – P24, v18 – P54, v9
Oriente : P8, v17 – P10, v12 – P16, v63 – P58, v27 (Maj.)
Orilla : P76, v24 (plur.)
Oro : P9, v27 – P16, v33 – P16, v76 – P16, v92 (plur.) – P19, v14 – P22, v4 – P22, v22 – P31, v13 – P34, v4 – P35, v19 – P35, v21 – P42, v44 – P53, v3 – P54, v1 – P54, v3 – P54, v24 – P56, v3 – P56, v17 – P57, v8 (plur.) – P60, v7 – P68, v6 – P70, v1 – P78, v13 – P78, v29 – P79, v16 – P83, v12 – P83, v32
Osatura : P13, v15
Otoño : P65, v2 (plur.) – P65, v4 (plur.) – P65, v6 (plur.)

P

Paciencia : P46, v27 – P62, v13
Padre : P11, v14 – P67, v6 – P71 (Titre) – P71, v6 – P75, v10 – P79, v37
Página : P3, v2 – P24, titre – P52, v5 (plur.) – P76, v19 (plur.) – P79, v9
Pájaro : P1, v10 – P42, v47 (plur.)
Palabra : P8, v26 – P8, v35 – P13, v42 (plur.) – P16, v75 (plur.) – P24, v28 (plur.) – P25, v6 (plur.) – P25, v7 – P28, v15 – P29, v4 – P34, v14 (plur.) – P42, v27 (plur.) – P59, v16 – P61, v16 (plur.) – P63, v8 (plur.) – P83, v7
Palacio : P22, v8 – P22, v30 – P29, v25 (Maj.) – P42, v11
Paladín : P55, v26 – P79, v28

Pálida : P28, v19 (Maj.)
 Palmera : P81, v7
 Pampa : P5, v15 (×2) – P15, v10 – P24, v9 – P65, v42
 Pampero : P5, v19
 Pan : P25, v8 – P42, v18 – P59, v24
 Pantano : P23, v18 (plur.) – P24, v27 (plur.)
 Pantera : P67, v8
 Parábola : P77, v8
 Paraíso : P8, v23 (Maj.) – P17, v17 (Maj.) – P17, v23 (Maj.) – P18, v44 (Maj.) –
 P53, v6 (Maj.) – P83, v4 (Maj.)
 Páramo : P64, v4
 Parapeto : P50, v7 (plur.)
 Parca : P71, v8
 Pared : P30, v51 (plur.) – P50, v4 (plur.)
 Paredón : P14, v6
 Párpados : P29, v30 – P78, v14
 Parque : P18, v3
 Parra : P11, v11 – P30, v50 – P45, v13
 Párrafo : P8, v8 (plur.)
 Parte : P3, v18 – P38, v9 – P79, v41
 Partícula : P81, v20
 Partida : P47, v32 – P58, v13
 Pasado : P11, v4 – P13, v8 – P18, v38 – P20, v1 – P26, v7 – P30, v58 – P31, v11 –
 P41, v35 – P42, v61 – P67, v1 – P81, v20
 Paseo : P45, v2 (Maj.)
 Pasión : P30, v12 – P34, v5
 Paso : P8, v32 (plur.) – P18, v17 – P23, v29 (plur.) – P27, v19 – P29, v54 – P38, v12
 – P44, v7 (plur.) – P47, v17 – P55, v34 – P59, v18 (plur.) – P62, v18 (plur.) –
 P72, v7 – P82, v9 (plur.) – P83, v13 (plur.)
 Pasto : P65, v17
 Pastor : P41, v17
 Patíbulo : P43, v12
 Patio : P1, v1 (plur.) – P7, v19 – P7, v20 – P11, v12 – P18, v19 – P18, v38 (plur.) –
 P22, v30 (plur.) – P30, v50 – P41, v29 (plur.) – P45, v13 – P47, v21 – P62,
 v12 – P65, v14 (plur.) – P65, v46 – P75, v2
 Patria : P24, v3 – P42, v67 – P58, v7 – P65, v71 – P65, v78
 Pecado : P17, v25 – P29, v10
 Pecho : P22, v6 – P23, v25 – P23, v43 – P33, v10 – P48, v25 – P69, v7 – P82, v11
 Pedregales : P5, v18
 Peligro : P46, v16
 Pena : P9, v35 – P66, v8 (plur.)
 Péndulo : P65, v66
 Penumbra : P8, v21 – P13, v1 – P29, v52 – P40, v2 – P56, v7 – P57, v6 – P58, v26
 Penuria : P24, v1 (plur.)
 Peón : P10, v8 (plur.) – P10, v16
 Perdición : P61, v8
 Perdido (lo) : P30, v47 – P30, v48
 Perdón : P42, v74
 Perfil : P55, v2
 Pergamino : P54, v6

Permutación : P29, v22 (plur.)
 Perro : P29, v49 – P29, v50 – P33, v13 – P69, v4
 Persa : P27, v29 – P60, v5 – P63, v33 – P83, v22
 Perseverancia : P42, v7
 Peruano : P24, v21 (plur.)
 Perverso : P29, v43 – P33, v4
 Pesa : P25, v15 – P42, v48
 Pesadilla : P69 (Titre)
 Peso : P30, v32 – P83, v17
 Pez : P16, v74
 Pico : P35, v17
 Pie : P9, v47 (plur.) – P23, v39 (plur.) – P25, v1 (plur.) – P29, v42 (It.) – P32, v7
 (plur.) – P49, v11 (plur.) – P59, v8 (plur.)
 Piedra : P3, v19 (plur.) – P18, v27 – P41, v30 – P50, v2 – P51, v12 – P63, v6 – P65,
 v19 – P65, v28 – P76, v6
 Piel : P13, v16
 Pieza : P7, v19 – P9, v15 – P10, v2 (plur.) – P10, v26 – P29, v52 (plur.) – P58, v12 –
 P65, v45 (plur.) – P66, v5 (plur.)
 Pilar : P9, v45 (×2)
 Pillo : P48, v18
 Pino : P16, v7 (plur.) – P81, v7
 Pinta : P5, v6
 Planeta : P13, v18 – P58, v9 – P61, v3 (plur.)
 Plano : P42, v6 – P44, v1
 Plata : P28, v10
 Plástica : P79, v6
 Plaza : P22, v29 (plur.)
 Plebe : P63, v9
 Plegaria : P63, v12 – P66, v12 – P71, v4 – P77, v4
 Plenitud : P24, v12
 Población : P30, v7 (plur.)
 Poder : P7, v20
 Poema : P1, v12 – P8, v33 – P22, v35 – P23, titre – P25, v27 – P42 (Titre) – P42,
 v69 – P42, v70 – P59, v13
 Poesía : P19, v14 – P19, v15 – P28, v3
 Poeta : P16, v45 – P34 (Titre) – P35, v6 (plur.) – P61 (Titre) – P63 (Titre) – P65, v1
 – P65, v23
 Polvo : P9, v20 – P10, v28 – P18, v11 – P22, v7 – P28, v23 – P30, v55 – P50, v9 –
 P58, v9 – P61, v8 – P63, v17 – P65, v48 – P78, v16 – P79 (Titre) – P79, v3
 – P80, v3 – P83, v28
 Pompa : P24, v35 – P41, v2
 Poncho : P15, v6
 Poniente : P16, v3 – P27, v1 – P65, v41 – P83, v1 (plur.)
 Portón : P27, v17
 Porvenir : P13, v9 – P61, v3 – P68, v11
 Posesión : P7, v15
 Postillones : P5, v8
 Postrimerías : P32, v11
 Pozo : P65, v66
 Pradera : P13, v35 – P41, v11 (plur.)

Prado : P68, v5 – P68, v14
Preciso (lo) : P39, v13
Prehistoria : P6, v10
Premura : P48, v4 (plur.)
Presente : P37, v5 – P49, v7 – P81, v19
Previsión : P54, v8
Primor : P18, v31 (plur.)
Principio : P23, v35 – P24, v26 – P42, v64
Prisa : P9, v32
Prisionero : P65, v51
Prisma : P42, v48
Privilegio : P3, v11 (plur.) – P7, v27
Procesión : P75, v6
Procurador : P53, v15
Prodigio : P19, v21 (plur.) – P19, v24 (plur.)
Profesión : P63, v3 (plur.)
Profeta : P36, v10
Prolijidad : P7, v40
Propio : P48, v16 (plur.)
Provincia : P23, v9 (plur.)
Proyecto : P22, v35
Pueblo : P29, v15 – P36, v1 – P41, v17 (plur.) – P43, v1
Puente : P25, v1 – P30, v22
Puerta : P7, v16 – P18, v21 (plur.) – P27, v21 – P29, v25 (Maj.) – P38, v12 (plur.) –
P44, v3 – P51, v1 – P59, v25 – P65, v53 (plur.) – P67, v9 – P76, v21 (plur.)
– P82, v2
Puerto : P13, v19
Puesta : P12, v5
Puñal : P30, v25 (plur.) – P30, v52 – P62, v16
Puñalada : P5, v23 (plur.)
Purgatorio : P23, v13 (Maj.)
Puta : P45, v8

Q

Quinta : P18, v16 (plur.)

R

Rabí : P29, v41 – P29, v51 – P29, v61
Rabino : P29, v54 – P29, v72
Racha : P62, v11
Racimo : P78, v23 (plur.)
Ráfaga : P30, v53
Rama : P65, v46
Rasgo : P47, v25 (plur.)
Rasguído : P45, v10
Rastro : P13, v6 – P50, v9 (plur.) – P83, v23 (plur.)
Raya : P13, v14 (plur.) – P13, v15 (plur.) – P42, v49 (plur.)
Razón : P42, v5 – P47, v9
Real (lo) : P7, v40 – P26, v6

Realidad : P3, v18 (Maj.) – P7, v2 – P7, v8 – P7, v21 – P7, v34
 Recodo : P68, v11
 Recova : P45, v1
 Recuerdo : P7, v10 (plur.) – P7, v36 – P22, v35 – P25, v18 (plur.) – P30, v59 – P46, v12 (plur.) – P78, v31
 Recuperado (lo) : P30, v48
 Red : P29, v34 – P50, v1 (plur.)
 Reflejo : P32, v10 – P38, v5 (plur.) – P40, v9
 Refranero : P41, v7
 Región : P14, v8 – P16, v82 – P30, v3 – P68, v2
 Reina : P10, v7 – P10, v16 – P16, v66 – P33, v6 – P33, v10 – P39, v7
 Reino : P16, v30 (plur.) – P17, v14 – P33, v6 – P35, v23 (× 2) – P59, v26 – P79, v20 (plur.) – P83, v24 (plur.)
 Reloj : P37, v7 – P55, v8 – P82, v11 – P83, v26
 Remo : P65, v62
 Remordimiento : P83, v35
 Rencor : P62, v10
 Reproche : P8, v1
 Reptil : P55, v7 (plur.)
 República : P22, v27 (plur.)
 Resplandor : P26, v10 – P61, v10
 Resurrección : P63, v34 (plur.)
 Retemblor : P5, v17
 Retiro : P48, v11 (Maj.) – P65, v44
 Retruécano : P28, v1 (plur.) – P28, v36 (plur.)
 Reverso : P51, v3
 Rey : P4, v16 – P8, v14 – P9, v48 (×2) – P10, v7 – P10, v15 – P16, v65 – P33, v11 – P35, v8 (× 2) – P35, v9 – P43, v6 – P61, v9 (plur.) – P65, v58 – P69, v1 – P72, v14 – P72, v16 – P83, v27
 Reyerta : P58, v6 (plur.)
 Rifle : P15, v7 (plur.) – P41, v10
 Rigor : P10, v5 (plur.) – P10, v21 – P51, v5
 Rincón : P10, v1
 Río : P4, v17 – P6, v12 (×2) – P9, v3 – P13, v7 – P19, v1 – P19, v2 – P19, v3 – P19, v25 – P19, v28 – P23, v16 – P41, v40 (plur.) – P42, v36 (plur.) – P49, v5 – P61, v7 (plur.) – P63, v22 – P76, v4 – P76, v12 – P76, v14 – P78, v20 (plur.) – P81, v6 – P81, v25
 Riojano : P5, v22
 Rito : P9, v38 – P10, v11
 Roce : P56, v4
 Rojos : P57, v8
 Rosa : P11, v7 (It.) – P18, v43 (plur.) – P20, v4 (plur.) – P22, v23 – P24, v16 – P27, v30 (plur.) – P29, v3 (It.) – P29, v3 – P30, v14 – P30, v29 – P31 (Titre) – P31, v1 – P31, v8 – P31, v10 – P31, v14 – P42, v19 – P57, v6 (plur.)
 Rostro : P16, v79 (plur.) – P19, v4 (plur.) – P23, v10 – P23, v37 – P37, v11 – P38, v7 – P42, v7 – P45, v11 – P53, v9 – P61, v8 – P76, v27 (plur.) – P78, v15 – P83, v31
 Rotación : P22, v15
 Rueda : P30, v41
 Ruina : P18, v8

Ruiseñor : P63, v33 – P83, v29
Rumbo : P8, v15
Rumor : P19, v12 – P27, v38 – P29, v31 (plur.) – P80, v4
Runa : P35, v3 (plur.)
Rutina : P13, v30 – P37, v7 – P79, v3

S

Sabiduría : P7, v24 (plur.) – P42, v60 – P81, v22
Sabor : P24, v29 – P30, v47 – P77, v6
Saeta : P66, v13
Sajón : P4, v18 (plur.) – P16, v18 – P42, v39 (plur.) – P60, v2
Sal : P27, v36 – P42, v18
Sala : P16, v93
Salmo : P36, v6 (Maj., plur.)
Sándalo : P9, v19 – P42, v17
Sangre : P13, v32 – P18, v48 – P22, v25 – P23, v10 – P24, v32 – P25, v16 – P31, v13 – P32, v8 – P33, v4 – P41, v37 – P50, v16 – P56, v27 – P61, v14 (plur.) – P65, v29 – P79, v14 – P82, v11
Santo : P30, v21 (plur.)
Santuario : P41, v30 (plur.)
Saña : P26, v5
Sargento : P48, v15 (plur.) – P58, v13
Secta : P30, v8
Sed : P5, v1 – P8, v13
Segundo : P68, v5
Selva : P13, v5 – P35, v25 – P55, v3 – P55, v17 – P55, v34
Sentencia : P10, v24 – P23, v23 (plur.) – P72, v8 – P76, v8 – P76, v17 – P77, v5
Señor : P36, v12 (Maj.) – P46, v13 (plur.) – P47, v35 (plur.) – P49, v13 (Maj.)
Septiembre : P23 (didascalie)
Ser : P17, v15 (plur.) – P25, v5 – P42, v16
Serenidad : P54, v2
Serie : P13, v25 – P29, v66 (It.) – P82, v5
Serpiente : P35, v21 – P53, v2 – P55, v28 (plur.) – P65, v61 – P73, v3 – P73, v6
Sevillano : P42, v52
Siglo : P8, v18 (plur.) – P16, v4 (plur.) – P16, v11 (plur.) – P37, v1 (plur.) – P42, v38 (plur.) – P70, v3 (plur.) – P72, v17 (plur.) – P79, v2
Signo : P31, v4 – P77 (Titre, plur.)
Sílabas : P29, v8 (plur.) – P56, v30 (plur.) – P77, v9 (plur.)
Silbato : P25, v3 (plur.)
Silbido : P7, v14 – P45, v11
Silencio : P1, v10
Símbolo : P8, v19 (plur.) – P13, v24 (plur.) – P13, v31 – P19, v9 – P19, v12 – P29, v66 (It.) – P41, v1 (plur.) – P54, v2 – P61, v17 (plur.)
Simulacro : P29, v29
Sinagoga : P29, v44
Sisa : P62, v16
Sistema : P13, v42 – P18, v3
Soberbia : P55, v16 – P83, v8
Sobrehumano (lo) : P28, v8
Sobrina : P79, v8

Soga : P29, v42 (It.)
 Sol : P12, v5 – P13, v28 – P16, v22 – P24, v29 – P25, v25 – P26, v9 – P27, v28 –
 P28, v30 – P45, v5
 Soldado : P26 (titre) – P26, v2 – P58, v15 – P63, v28
 Soledad : P50, v14 (plur.) – P64, v4 – P70, v1 – P78, v33 – P79, v7
 Sombra : P1, v3 – P5, v10 – P8, v21 – P8, v28 – P8, v34 – P9, v2 – P9, v7 – P13, v24
 (plur.) – P13, v36 – P14, v12 – P18, v9 – P18, v13 – P18, v23 – P23, v39
 – P24, v2 – P25, v12 – P27, v7 (plur.) – P27, v15 – P28, v28 (plur.) – P29,
 v18 – P30, v19 (× 2) – P33, v4 – P34, v13 – P44, v11 – P44, v12 – P45, v2
 (plur.) – P45, v4 (plur.) – P47, v27 (plur.) – P50, v13 – P55, v24 (plur.) –
 P56, v5 – P56, v17 – P57, v10 – P59, v26 – P60, v8 – P61, v5 – P61, v21
 – P65, v49 (plur.) – P65, v50 (plur.) – P71, v3 – P71, v11 – P73, v10 –
 P75, v6 (plur.) – P77, v13 – P82, v8 (plur.) – P83, v21
 Son : P61, v17 (plur.)
 Soñado (lo) : P16, v8 – P26, v6
 Soñador : P79, v43
 Sótano : P25, v9 (plur.)
 Súbdito : P20, v3
 Substancia : P9, v10
 Suburbio : P30, v60
 Sucesión : P37, v6
 Sudor : P23, v10
 Sueño : P4, v9 (plur.) – P7, v6 – P8, v7 (plur.) – P8, v40 – P10, v28 – P13, v42 –
 P16, v10 (plur.) – P16, v15 – P16, v20 – P16, v22 – P16, v26 – P16, v49
 (plur.) – P16, v50 (plur.) – P16, v62 – P16, v84 – P16, v96 – P19, v5 – P19,
 v8 – P19, v13 – P22, v32 – P24, v26 – P25, v19 – P26, v13 – P27, v7 (plur.)
 – P35, v9 – P37, v1 – P40, v10 (plur.) – P40, v10 – P42, v29 – P42, v31 –
 P42, v76 – P42, v77 – P55, v23 – P56, v25 – P60, v11 – P65, v48 – P65,
 v66 (plur.) – P68, v12 – P68, v13 – P68, v14 – P77, v7 – P78, v5 – P78, v7
 – P78, v30 – P78, v32 – P79, v25 (plur.) – P79, v28 – P79, v35 – P79, v36
 Suerte : P11, v6 – P15, v3 – P16, v46 – P18, v35 – P23, v33 – P24, v14 – P44, v7 –
 P50, v13 – P55, v11 – P58, v29 – P58, v30 – P63, v35 – P79, v1
 Suicida : P59, v25 – P83, v31
 Suma : P42, v71
 Súplica : P58, v19 (plur.)
 Sur : P7, v3 (Maj.) – P7, 37 (Maj.) – P22, v18 (Maj.) – P23, v12 (Maj.) – P27, v17
 (Maj.) – P30, v52 (Maj.) – P46, v12 (Maj.) – P48, v19 (Maj.)

T

Taba : P46, v3 – P58, v6
 Tablero : P10, v2 – P10, v24 – P25, v9 (plur.) – P52, v4
 Tahúr : P43, v9 – P63, v9 – P83, v32
 Talismán : P16, v75 (plur.)
 Tango : P30 (Titre) – P30, v36 – P30, v43 (plur.) – P30, v53 – P30, v57
 Tankas : P56 (Titre)
 Tapaos : P5, v6
 Tapia : P22, v19
 Tarde : P4, v14 – P5, v16 (plur.) – P8, v28 (plur.) – P11, v1 – P11, v13 – P13, v22 –
 P13, v48 – P14, v2 – P14, v3 (plur.) – P16, v90 – P17, v20 – P18, v5 (plur.) –

P19, v17 (plur.) – P23, v1 – P23, v28 – P24, v12 – P28, v19 – P32, v13 – P34, v14 – P39, v14 – P40, v3 – P40, v4 (plur., × 2) – P43, v9 – P50, v11 (plur.) – P52, v6 – P54, v1 – P54, v3 – P54, v24 – P61, v19 – P62, v5 – P67, v14 – P68, v6 – P75, v5 – P76, v1 – P76, v2 – P77, v6

Tarea : P17, v8

Tártaro : P37, v2 (plur.)

Tasa : P27, v9

Taura : P48, v18

Tebano : P22, v4 (plur.)

Tejido : P35, v14

Tela : P54, v6

Telescopio : P9, v18

Tema : P28, v33 (plur.)

Temor : P23, v11 – P43, v8 – P55, v11 – P61, v26 (plur.) – P63, v29 – P66, v11

Templo : P53, v8

Tensión : P78, v21

Teólogo : P59, v25 (plur.)

Teoría : P75, v11

Término : P23, v17 – P27, v9 – P55, v32 – P65, v57

Ternura : P29, v61

Terraza : P77, v1

Terror : P36, v4

Tesoro : P25, v19 – P42, v78 (plur.)

Testuz : P64, v5

Tiempo : P4, v6 – P6, v8 – P7, v11 – P7, v36 – P9, v5 (×2) – P9, v9 – P9, v12 – P9, v42 – P9, v52 – P10, v10 – P10, v28 – P11, v6 – P13, v48 – P14, v13 – P16, v48 – P16, v68 – P16, v94 – P17, v2 – P17, v7 – P18, v15 – P18, v16 – P18, v40 – P18, v47 – P18, v48 – P19, v1 – P19, v2 – P22, v21 – P24, v11 – P25, v13 – P27, v40 – P29, v28 (Maj.) – P29, v56 – P30, v11 – P30, v34 – P30, v35 – P30, v55 – P30, v57 – P31, v2 – P37, v6 – P42, v80 – P48, v31 – P49, 2 – P49, v3 – P49, v6 – P55, v29 – P58, v9 – P63, v22 – P64, v9 – P64, v11 – P65, v9 – P65, v45 – P65, v63 – P65, v64 – P72, v8 – P73, v5 – P77, v12 – P79, v7 – P79, v24 – P80, v1 – P82, v12 – P83, v15

Tienda : P59, v10 (plur.)

Tierra : P6, v1 (plur.) – P9, v47 – P10, v13 – P13, v39 – P13, v45 – P16, v11 – P16, v30 – P16, v73 – P25, v10 – P30, v7 – P32, v7 – P46, v18 – P47, v18 – P47, v39 – P53, v5 – P56, v23 – P74, v14 – P78, v9 – P78, v34 – P79, v12 (plur.) – P79, v20 – P83, v21

Tigre : P13, v1 – P13, v21 – P13, v23 – P13, v24 – P13, v27 – P13, v31 – P13, v40 – P13, v43 – P13, v49 – P42, v49 – P56, v17 – P67, v8 – P82, v15

Timbre : P82, v1

Tiniebla : P42, v65 – P55, v30 – P83, v5

Tirano : P24, v37

Tiro : P24, v24

Todavía (el) : P30, v4 (Maj.)

Toro : P16, v73 – P16, v74 – P51, v10 – P58, v4 – P61, v4 – P64, v6 – P65, v22

Torre : P10, v6 – P10, v16 – P42, v32 – P42, v50 (plur.) – P47, v22 (plur.) – P83, v8 (Maj.)

Tortuga : P42, v58

Traducción : P25, v7
Tragedia : P65, v59
Traje : P62, v2
Trama : P10, v27
Tramo : P59, v17
Tren : P25, v2 (plur.) – P46, v33 – P46, v34
Tribu : P13, v33
Tristeza : P63, v21
Tropa : P24, v20 – P46, v6 (Maj.)
Tropero : P42, v22 (plur.)
Tropo : P13, v25 (plur.)
Trucada : P48, v13 (plur.)
Truco : P46, v3
Trueno : P63, v12
Tumba : P28, v23
Tumulto : P78, v29
Tuna : P27, v19 (plur.)
Turbante : P16, v79

U

Último (lo) : P32, v12
Ultraje : P19, v11
Umbral : P18, v18 – P52, v10 (plur.)
Universo : P4, v15 – P9, v28 – P15, v13 – P29, v41 – P34, v7 – P38, v10 – P42, v4 –
P42, v14 – P51, v2 – P77, v10 – P82, v3
Uña : P25, v11 (plur.) – P73, v9 (plur.)
Usura : P50, v8
Uva : P11, v11 (plur.)

V

Vaca : P2, v4
Valle : P16, v13 (plur.)
Valor : P5, v7 – P42, v66
Vanagloria : P39, v8
Variación : P29, v23 (plur.)
Varón : P47, v31
Velorio : P7, v31
Venado : P13, v13
Veneración : P28, v7
Venganza : P33, v2
Ventura : P78, v22 (plur.)
Verano : P6, v1
Verdad : P28, v30 (Maj.) – P29, v39 (plur.)
Verdugo : P41, v21 (plur.)
Vereda : P22, v20 – P30, v44
Verja : P3, v1
Versículo : P12, v3
Versión : P55 (Titre, plur.)

Verso : P12, v13 - P13, v23 - P13, v49 - P15, v14 - P24, v31 (plur.) - P31, v12 -
 P34, v1 - P34, v6 - P39, v1 - P42, v44 (plur.) - P42, v72 - P60, v10 - P63,
 v19 - P75, v3 - P81, v17 - P81, v29 (plur.)
 Vértigo : P25, v20 - P82, v6
 Véspero : P18, v40
 Vez : P16, v91 - P17, v25 (plur.) - P43, v14 (plur.) - P59, v4 (plur.) - P63, v14 -
 P63, v36 - P65, v30 - P76, v11 (plur.)
 Vía : P30, v22 - P46, v32
 Víbora : P47, v28
 Victoria : P3, v16 (plur.) - P22, v28 (plur.) - P23, v4 - P24, v26 - P39, v6 - P53,
 v23 - P79, v32
 Vida : P5, v14 - P5, v18 - P7, v12 - P9, v40 - P15, v11 - P16, v44 - P16, v96 -
 P27, v8 - P43, v10 - P47, v16 - P58, v7 - P65, v71 - P77, v6
 Vidrio : P18, v30 (plur.)
 Viento : P23, v2 (×2) - P33, v8 (plur.)
 Vientre : P22, v11
 Vigilia : P7, v9 - P7, v28 - P19, v5 - P29, v16 (plur.) - P36, v3 (plur.) - P70, v4 -
 P78, v28 - P79, v36
 Vino : P24, v29 - P36, v5
 Virgen : P16, v23
 Vísceras : P61, v4
 Visigodo : P41, v14 (plur.)
 Víspera : P25, 18 - P42, v21 (plur.) - P76, v16 - P79, v5
 Vocal : P29, v5 (plur.)
 Volumen : P16, v90 - P29, v40 - P54, v21 (plur.) - P75, v1
 Voluntad : P76, v3
 Voz : P11, v13 (×2) - P17, v14 - P23, v8 - P24, v21 - P24, v31 - P25, v5 - P27,
 v29 - P28, v9 - P36, v12 - P47, v15 - P56, v6 - P59, v18 - P61, v11 - P61,
 v23 - P62, v21 - P76, v10 - P78, v18 - P79, v10 (plur.) - P81, v14 - P83, v29

Y

Yelmo : P55, v1
 Yermo : P30, v17
 Yo (un) : P8, v34

Z

Zaguán : P1, v11 - P62, v19
 Zalema : P29, v60 (plur.)
 Zarza : P36, v12
 Zozobra : P16, v60 - P78, v27

II- ADJECTIFS

A

Abierto : P7, v3 (fém.) - P9, v25 - P27, v23 (fém.) - P32, v8 - P58, v2 (fém.) - P59,
 v25 (fém.) - P62, v22 (fém.) - P72, v12 - P83, v25

Abrumado : P64, v1
 Abstracto : P66, v6
 Abundante : P7, v11
 Acabado : P26, v11
 Aciago : P13, v27 (fém.) – P30, v35
 Adamantino : P10, v21
 Admitidos : P3, v17
 Afianzado : P5, v14
 Agravado : P22, v29 (fém. plur.)
 Agresor : P10, v8 (plur.)
 Agreste : P68, v1
 Ahogado : P53, v20
 Aislado : P30, v45
 Ajedrezado : P18, v19 – P75, v2
 Ajeno : P56, v11 (fém.) – P66, v5 (fém. plur.)
 Ajustado : P62, v2
 Ajusticiado : P83, v27
 Alado : P16, v26
 Alegórico : P9, v13
 Alemán : P55, v14
 Algún : P7, v14 – P26, v13 – P27, v21 (fém.) – P29, v62 – P30, v58 – P58, v1 – P63, v36 (fém.) – P65, v54 – P67, v3 – P81, v17
 Alto : P3, v14 – P7, v6 (fém. plur.) – P8, v16 (fém.) – P15, v13 – P24, v8 (fém.) – P29, v47 (fém.) – P42, v50 (fém. plur.) – P47, v13 – P56, v1 – P63, v22 – P73, v13 (fém.) – P77, v1 (fém.) – P78, v3 – P80, v5 (plur.)
 Amado : P78, v26
 Amante : P16, v71
 Amargo : P15, v4 (fém.)
 Amarillo : P12, v4 (fém.) – P14, v5 – P27, v28 (fém.) – P30, v41 (fém.) – P31, v9 (fém.) – P45, v5 – P47, v26
 Ambiguo : P18, v15
 Analfabeto : P79, v8 (fém.)
 Análogo : P61, v18
 Ancho : P26, v9
 Anciano : P55, v8 – P55, v27
 Angosto : P62, v3 (fém.)
 Aniquilado : P49, v12 (fém.)
 Anormal : P29, v53
 Anterior : P73, v2
 Antiguo : P1, v2 (fém. plur.) – P4, v3 (fém. plur.) – P6, v5 (fém.) – P13, v47 (fém.) – P18, v14 – P18, v45 – P25, v22 – P28, v9 (fém.) – P30, v49 (fém. plur.) – P42, v16 – P55, v21 (fém.) – P58, v18 (fém.) – P62, v10 – P64, v6 – P69, v1 – P70, v5 – P78, v35 (fém.) – P79, v30 (fém.) – P81, v27 (fém.)
 Apagado : P7, v13 – P22, v23 (fém.) – P69, v9
 Apócrifo : P45, v9 (fém. plur.)
 Aprendiz : P29, v48
 Apretado : P9, v46 (fém.) – P16, v19 (fém.)
 Aprisionado : P29, v34
 Arcano : P9, v29 (fém.) – P68, v2 (fém.)
 Ardiente : P36, v12 – P61, v4 (plur.)

Arduo : P4, v21 (fém. plur.) – P8, v11 (×2, plur.) – P22, v1 (plur.) – P22, v36 (plur.)
– P38, v11 (plur.) – P40, v13
Argentino : P7, v22 (plur.)
Árido : P22, v30
Armado : P10, v7 (fém.) – P10, v18 (fém.) – P16, v27 – P43, v11 (fém.) – P64, v5
Arrasado : P60, v12 (fém.)
Asesinado : P23 (didascalie)
Áspero : P33, v3 (plur.)
Atareado : P25, v12 (plur.) – P27, v37 – P30, v54 (plur.)
Atroz : P43, v7
Austero : P14, v10
Avaro : P79, v1
Aventurero : P16, v32
Ávido : P83, v32
Azaroso : P75, v5 (fém.)
Azul : P72, v7

B

Bajo : P14, v5
Bárbaro : P13, v10 (fém. plur.)
Bello : P78, v15
Bermejo : P31, v9 (fém.)
Bizarro : P42, v57
Blanco : P10, v25 (plur.) – P27, v28 – P31, v10 (fém.) – P57, v13 (plur.) – P67, v11
– P68 (Titre, fém.) – P68, v4 (fém.) – P68, v12 (fém.) – P72, v1 (Maj.) –
P73, v2 (Maj.)
Bochinchera : P5, v12
Boreal : P16, v21 (plur.)
Borrado : P31, v10 – P55, v20 (fém.)
Borroso : P8, v27 (fém. plur.) – P9, v18 – P18, v28
Brasileño : P62, v8 (fém.)
Breve : P32, v13 – P55, v20 – P66, v8 (plur.)
Bravo : P14, v7 (fém.)
Brumoso : P32, v5
Brusco : P16, v69 (fém.) – P24, v20 (fém.) – P32, v8 (fém.)
Buen : P43, v9

C

Cabal : P29, v8 (plur.) – P47, v13
Caliente : P13, v32 – P23, v20
Candente : P30, v29
Cansado : P34, v13
Cantado : P35, v5 (fém.)
Capaz : P47, v15
Cargado : P16, v64 (fém.)
Castellano : P39, v1
Casual : P47, v23 – P79, v10
Caudaloso : P41, v31 (fém.)
Cauteloso : P9, v26 (fém.)

Cegado : P23, v15
 Celeste : P22, v19
 Celestial : P28, v16 (plur., It.)
 Célibe : P79, v26
 Ceniciento : P9, v16 – P44, v9 (fém.)
 Cero : P64, v13
 Cerrado : P69, v6 (fém.)
 Charra : P2, v6
 Chino : P77, v2 (plur.)
 Cíclico : P22, titre (fém.)
 Ciego : P2, v4 (fém.) – P8, v16 (fém.) – P16, v21 – P28, v31 – P52, v12 (fém. plur.)
 – P53, v7 – P54, v19 – P69, v8 (fém.) – P71, v9
 Cien : P65, v2 – P65, v4 – P65, v6
 Cierto : P11, v11 – P13, v9 – P30, v58 – P42, v21 (fém. plur.)
 Circular : P18, v7 – P59, v21 – P83, v15
 Claro : P16, v7 (plur.) – P28, v13 (fém. plur.) – P33, v10 (fém.) – P40, v8 – P66, v1
 (fém.) – P76, v18 (plur.)
 Comedido : P47, v14 (fém.)
 Compartido : P7, v23 – P33, v9
 Complejo : P29, v23 (fém. plur.)
 Común : P44, v6 (plur.) – P63, v8 (plur.) – P78, v33 (plur.)
 Cóncavo : P6, v6 (fém.) – P9, v28 – P22, v33 (fém.) – P29, v60 (fém. plur.) – P50,
 v11 (fém. plur.)
 Concéntrico : P63, v19 (plur.)
 Concreto : P82, v5 (plur.)
 Condenado : P53, 2 – P53, v4 – P53, v9 – P53, v17
 Conjetural : P23, titre
 Constante : P22, v34
 Convexo : P13, v17 (plur.)
 Coronado : P55, v27
 Corto : P65, v34
 Cósmico : P9, v42
 Creciente : P24, v2
 Crepuscular : P15, v2
 Cristiano : P79, v19 (plur.)
 Crucificado : P17, v9
 Cruel : P6, v3 – P16, v69 (plur.) – P23, v9 (plur.) – P41, v24 (plur.) – P55, v2 (× 2) –
 P65, v36 (plur.)
 Cuadrifonte : P27, v24
 Cuádruple : P78, v4
 Cualquiera : P47, v24
 Cuanto : P6, v11 (fém. plur.) – P52, v9 (fém. plur.)
 Cuarto : P18, v36 (fém.)
 Cuatro : P5, v6
 Curioso : P11, v8 – P54, v25 – P63, v3 (fém.) – P68, v9

D

Dadivoso : P25, v19
 Dado : P25, v21 – P28, v33
 Debido : P32, v2 – P33, v2 (fém.)

Decente : P62, v2
 Décimo : P63, v19 (fém.)
 Deforme : P23, v4
 Deleitable : P13, v13 – P16, v67
 Deleznable : P9, v52
 Delicado : P78, v24 (fém.)
 Demacrado : P7, v7 (fém.)
 Derrotado : P23, v9
 Desangrado : P5, v26 (fém. plur.)
 Deseado : P11, v13 (fém.)
 Desganado : P7, v22 (plur.)
 Desgarrado : P41, v27 (fém.) – P75, v7 (fém. plur.)
 Desierto : P4, v5 – P16, v28 – P16, v93 (fém.) – P58, v28 (fém.)
 Desmedido : P15, v10 (fém.)
 Desnudo : P5, v1
 Desolado : P50, v12
 Desparejo : P9, v17
 Despiadado : P35, v17
 Despojado : P55, v3 (fém.)
 Destinado : P7, v4
 Desvelado : P5, v7 – P7, v6 (fém.)
 Devuelto : P63, v31
 Diecisiete : P79, v2
 Diestro : P72, v6
 Diez : P59, v4
 Diferente : P7, v34 (plur.)
 Directo : P10, v16 (fém.)
 Disperso : P1, v4 (fém. plur.) – P27, v31 (fém.)
 Distinto : P7, v7 (fém.) – P44, v5
 Diurno : P9, v7 (fém.)
 Diverso : P13, v28 (fém.) – P38, v9
 Divino : P28, v17 – P42, v1 – P63, v26 (fém.)
 Dócil : P25, v13 – P52, v2
 Docto : P29, v40
 Doliente : P34, v3
 Dorado : P60, v4 (fém.)
 Dormido : P1, v10 – P16, v23 (fém.)
 Dos : P8, v33 – P9, v6 – P10, v4 – P17, v20 – P24, v37 – P38, v6 – P42, v78 – P50, v17 – P55 (Titre) – P55, v15 – P59, v22 (× 2) – P65, v28 – P65, v49 – P74, v16 – P76, v11 – P81, v4 – P81, v26
 Dudoso : P18, v8 (fém.) – P29, v51 (fém.) – P55, v17 (fém.)
 Dueño : P18, v23 (plur.) – P26, v12
 Durmiente : P64, v6
 Duro : P9, v1 (fém.) – P16, v11 (plur.) – P16, v17 – P23, v43 – P26, v4 (fém.) – P30, v18 (fém.) – P41, v14 (plur.) – P42, v22 (plur.) – P55, v11 (fém.) – P72, v4

E

Elemental : P7, v10 (plur.) – P58, v2
 Encarcelado : P53, v1
 Encarnado : P24, v17 (fém.)

Encarnizado : P10, v15 (fém.)
Encendido : P78, v13 (fém.)
Enfático : P5, v5
Enorme : P5, v5 – P16, v53
Ensangrentado : P13, v4 – P17, v26
Ensimismado : P62, v6
Entero : P16, v57 (fém.) – P30, v30 (plur.) – P67, v5 (fém.)
Enterrado : P25, v19
Entrado : P79, v9
Enterriano : P48, v6 (fém.)
Entretejido : P51, v12 (fém.)
Entrevisto : P30, v50 (fém.)
Épico : P15, v13 – P42, v45
Erguido : P69, v13
Errante : P83, v13
Escandinavo : P41, v15 (fém.)
Escrupuloso : P83, v30 (fém.)
Español : P42, v56 (fém.)
Espectral : P64, v10
Esperado : P4, v14 (fém.) – P18, v17 – P82, v2 (fém.)
Espléndido : P13, v16 (fém.)
Estúpido : P29, v59
Eterno : P23, v37 – P24, v35 (fém.) – P37, v13 – P45, v3 – P55, v29 – P55, v36 –
P63, v14 (fém. plur.) – P75, v12 (fém. plur.)
Execrado : P36, v2
Externo : P51, v4
Extraño : P51, v10 (fém.)

F

Falaz : P75, v11
Falso : P81, v17
Famoso : P16, v62 (fém.)
Fantástico : P55, v22 (fém.)
Fatal : P13, v27 – P22, v3 (plur.) – P28, v11 – P30, v21 – P41, v41 – P45, v7 (plur.)
Feliz : P22, v28 (plur.)
Feral : P67, v7 (plur.)
Férreo : P22, v11 (plur.)
Fétido : P22, v8
Fiel : P46, v36 – P47, v34
Filiales : P29, v57
Filosofal : P63, v6
Final : P2, v6 (plur.) – P44, v12 – P65, v41 – P72, v13
Firme : P14, v14 – P42, v10 – P47, v17 – P55, v17 – P58, v3 – P58, v4 – P69, v3
Forjado : P35, v2 (fém.)
Fornido : P64, v3
Fortuito : P9, v51 (fém.)
Frecuente : P3, v3
Fuerte : P13, v4 – P37, v3 (plur.)
Fugaz : P37, v13 – P81, v20
Fugitivo : P63, v7 – P68, v13 – P76, v7

Funerario : P5, v5
Furioso : P24, v23
Furtivo : P55, v5 (fém.)
Futuro : P22, v5 (fém. plur.) – P61, v1 (fém.) – P76, v18 (plur.)

G

Gastado : P27, v17 – P37, v11 (plur.) – P57, v5 (plur.)
Geométrico : P42, v57
Glorioso : P24, v33 (fém.) – P42, v33 (fém. plur.)
Gradual : P9, v27
Gran : P63, v16 – P65, v28 – P71, v2 – P73, v14 – P81, v14
Grato : P18, v12 (×2)
Grave : P10, v1 – P57, v4 – P69, v11
Gravitado : P7, v9 (fém.)
Griego : P8, v13 (fém.)
Gris : P6, v9 – P9, v15 (plur.) – P14, v2 – P18, v27 – P27, v13 – P33, v7 (plur.) –
P58, v25 – P69, v11 – P76, v24 – P81, v13 (plur.)

H

Habilitado : P7, v19 (fém.)
Harto : P19, v21
Hechizado : P53, v1
Hecho : P19, v1 – P29, v5 – P30, v55 – P68, v7 (fém.) – P81, v21 (plur.)
Helado : P28, v2 (fém.)
Helénico : P78, v3 (fém.)
Henchido : P16, v9
Hermano : P45, v3 (fém. plur.)
Hermoso : P35, v14 (fém.) – P53, v24 – P54, v21 (plur.) – P78, v1
Heróico : P58, v14 (fém.)
Histórico : P24, v28 (fém. plur.)
Homérico : P10, v6 (fém.)
Hondo : P6, v5 (fém.) – P8, v16 (fém.) – P36, v5 – P57, v2
Horrendo : P39, v3
Hostil : P30, v33
Hueco : P8, v21 (fém.) – P18, v9 (fém. ×2) – P61, v19 (fém.)
Humano : P3, v9 (fém.) – P13, v43 (fém. plur.) – P22, v34 (fém.) – P25, v10 – P42,
v16 – P44, v7 (fém.) – P59, v7 (fém.) – P63, v3 (plur.) – P64, v9 – P66, v7
– P70, v4 (fém.) – P78, v21 – P79, v14 (fém.)
Humilde : P18, v42 (plur.) – P19, v23 – P41, v28
Hundido : P26, v9

I

Idolátrico : P59, v15
Ignorado : P7, v4 (fém.)
Ignorante : P28, v17 – P58, v31
Igual : P40, v4 (plur.) – P60, v14
Ilusorio : P16, v37 (plur.) – P52, v9 (fém.) – P68, v6 (fém.)
Imaginado : P9, v11 (fém.)
Imaginario : P55, v36

Imperturbable : P55, v4 - P55, v36
 Implacable : P16, v66
 Imponderable : P9, v6
 Imposible : P30, v59 – P61, v20
 Impreso : P76, v17 (fém.)
 Impuro : P28, v22 (fém.)
 Inaccesible : P18, v43 (plur.)
 Inagotable : P42, v70
 Incalculable : P44, v8 – P83, v28
 Incansable : P9, v49 – P64, v4
 Incendiado : P53, v19
 Incesante : P22, v35 – P27, v33 – P41, v41 – P83, v25
 Incierto : P16, v89 (fém.) – P44, v5 – P75, v14
 Inconcebible : P17, v14 – P49, v2
 Inconstante : P19, v27
 Increíble : P7, v33
 Indeciso : P8, v22
 Indefinido : P13, v46 (fém.)
 Indescifrable : P18, v1 – P64, v1
 Indescifrado : P77, v3 (fém.)
 Indiferente : P7, v21 (plur.) – P27, v3 – P43, v9 – P78, v36
 Indigno : P26, v1 – P55, v13 – P57, v1 – P63, v15
 Indistinto : P16, v49
 Indiviso : P8, v36
 Indolente : P16, v55 – P16, v83 (plur.)
 Inerme : P9, v18
 Inexorable : P28, v29
 Inexplicable : P23, v25
 Infame : P53, v3
 Infinito : P6, v6 (fém. plur.) – P8, v10 (plur.) – P9, v34 (fém.) – P9, v39 – P10, v14 –
 P22, v7 (fém.) – P24, v17 – P25, v5 (fém.) – P29, v65 (fém.) – P40, v13 –
 P59, v21 – P61, v10 (fém.) – P78, v18 (fém.) – P82, v4 (fém.) – P83, v14
 Ingenuo : P16, v58
 Inhabitado : P16, v82 (fém. plur.)
 Inicial : P24, v19 – P49, v3
 Inmediato : P6, v10
 Inmemorial : P31, v12 – P42, v36 (plur.)
 Inmortal : P5, v24 – P19, v15 – P36, v2 – P53, v21
 Inmóvil : P55, v19 – P81, v25
 Innegable : P3, v18
 Innumerable : P64, v13
 Innúmero : P83, v10 (fém. plur.)
 Inocente : P13, v4 – P42, v47
 Inolvidable : P27, v32 (plur.) – P52, v7
 Insensato : P8, v8 (plur.) – P13, v47 (fém.)
 Inseparable : P59, v23
 Insondable : P32, v9
 Insospechado : P23, v37
 Intemporal : P64, v13
 Interminable : P19, v25 – P19, v28 – P28, v32 – P51, v12

Íntimo : P16, v35 (plur.) – P23, v44 – P41, v37 (plur.) – P42, v79 (plur.) – P45, v13
Intolerable : P25, v18 (plur.)
Intrincado : P12, v2
Inútil : P24, v5 (plur.) – P41, v32 – P78, v31 – P81, v22
Inverso : P9, v25
Invisible : P6, v2 – P25, v4 – P31, v14 – P57, v7 (plur.)
Invulnerable : P9, v36 – P63, v17
Irreal : P30, v58
Irrevocable : P9, v7
Islámico : P16, v85 (fém. plur.)

J

Joven : P16, v32 – P32 (Titre) – P65, v62
Jurado : P48, v17 (fém.)

L

Laberíntico : P55, v7 (plur.)
Laborioso : P13, v2 (fém.) – P28, v2 (fém.)
Ladino : P5, v12 (fém.) – P10, v16
Lapidado : P36, v1 – P53, v19
Largo : P41, v23 (fém.) – P50, v14 (fém. plur.) – P66, v8 (fém. plur.) – P70, v3
(plur.) – P83, v23 (fém. plur.)
Lateral : P23, v18
Latino : P67, v3 – P76, v21
Leal : P35, v10 – P69, v4
Lejano : P47, v2 (fém.)
Lejos : P58, v17 – P72, v19
Lento : P7, v15 – P8, v21 – P8, v29 (fém. plur.) – P10, v2 (fém. plur.) – P16, v6 –
P32, v13 (fém.) – P54, v12 (fém.) – P64, v3 – P75, v3 (fém.)
Lerdo : P46, v8 (plur.)
Letal : P53, v20 (plur.)
Leve : P68, v7
Liberado : P43, v3
Librado : P28, v22
Libre : P40, v12 – P65, v54
Ligero : P10, v6 – P34, v12 (fém.) – P44, v12 (fém.)
Limoso : P13, v6 (fém.)
Literario : P13, v25 (plur.)
Liviano : P30, v56 (fém.)
Lustral : P67, v4 (plur.) – P78, v7

Ll

Llamado : P11, v7 (fém.)
Lleno : P80, v2 (fém.)

M

Mágico : P9, 44 – P10, v5 (plur.) – P26, v7 – P54, v11 (fém.)
Magnético : P16, v71 (fém. plur.)

Magnífico : P8, v3 (fém.)
 Malicioso : P16, v58
 Malo : P7, v7 (fém. plur.)
 Manchado : P23, v10
 Maravillado : P25, v25 (plur.)
 Marcado : P63, v9 (plur.)
 Mayor : P7, v21 – P7, v39 – P34, v10 – P46, v35
 Medicinal : P18, v13 – P42, v59
 Mejor : P47, v41
 Menor : P34 (Titre) – P46, v23 – P46, v26 – P65, v23
 Menudo : P7, v24 (fém. plur.)
 Mercenario : P63, v28
 Mero : P16, v86 (fém.) – P76, v23
 Metido : P5, v14 – P5, v15 (fém.)
 Mi : P41, v38
 Mil : P42, v30 – P57, v9 (Maj.) – P81, v26
 Militar : P22, v28 (plur.)
 Minucioso : P7, v8 (fém.) – P11, v2 (fém.) – P22, v9 (fém.)
 Minúsculo : P28, v34 (plur.)
 Mío : P49, v8 – P55, v20 – P59, v3
 Mismo : P8, v32 (×2, plur.) – P9, v33 (fém.) – P18, v6 – P19, v26 – P19, v27 – P22, v10 – P22, v12 (fém.) – P76, v12 – P78, v32 (fém.)
 Misterioso : P42, v80 (fém.) – P61, v16
 Místico : P16, v75 (fém. plur.) – P42, v12 (fém. plur.)
 Modesto : P54, v17
 Mojado : P11, v12 (fém.)
 Monótono : P50, v4 (fém. plur.)
 Moral : P42, v52 (Maj.)
 Mordido : P9, v19
 Mortal : P7, v35 – P55, v32 – P78, v14 (plur.)
 Mucho : P8, v28 (plur.)
 Muerto : P5, v3 – P5, v24 – P18, v24 (fém. plur.) – P45 (Titre) – P45, v8 (plur.) – P59, v15 (plur.) – P67, v12 (fém.) – P69, v2 (fém.)
 Múltiple : P23, v29
 Multiplicado : P41, v40 (fém. plur.)
 Mutuo : P4, v14 (fém.)

N

Nebuloso : P59, v14
 Negro : P4, v7 (plur.) – P10, v25 (fém. plur.) – P11, v11 (fém. plur.) – P16, v7 (plur.) – P18, v2 (fém. plur.) – P36, v3 (fém., plur.) – P51, v14 – P62, v2
 Ningún : P42, v16
 Noble : P79, v24
 Nocturno : P16, v95 (fém. plur.)
 Noruego : P9, v48
 Nostálgico : P18, v4 (plur.)
 Nuestro : P41, v28 (fém.) – P41, v35
 Nueve : P82, v16
 Nuevo : P13, v4
 Numeroso : P9, v50 (fém.)

O

- Oblicuo : P10, v8
Obligado : P7, v17 (plur.)
Obsceno : P55, v5 (fém.)
Occidental : P24, v29 – P25, v8 (plur.) – P52, v8
Ocioso : P6, v7 (fém. plur.) – P16, v83 (fém. plur.)
Oculto : P42, v78 (plur.)
Odiado : P50, v3
Oíble : P7, v12
Olvidado : P52, v7 (fém.)
Omnipotente : P27, v5 (plur.)
Ordenado : P83, v4
Oriental : P25, v8 (plur.) – P28, v13 (plur.) – P29, v60 (plur.) – P65, v1
Orondo : P5, v9 (fém.)
Oscuro : P7, v27 – P7, v38 – P18, v18 – P22, v15 (fém.) – P23, v16 – P24, v38 – P26, v4 – P30, v17 (plur.) – P30, v19 (fém.) – P41, v19 (Maj.) – P45, v12 (fém. plur.) – P58, v4 (fém.) – P58, v25 – P65, v73
Otro : P7, v26 (pronom plur.) – P8, v27 (pronom) – P8, v27 (fém. plur.) – P8, v31 (pronom) – P9, v10 (fém.) – P10, v14 (pronom) – P10, v24 – P13, v41 (pronom plur.) – P13, v49 – P16, v35 (plur.) – P16, v61 (plur.) – P16, v91 (fém.) – P16, v91 (pronom fém.) – P18, v21 – P18, v32 – P19, v2 – P19, v5 – P19, v28 (pronom) – P20, v1 (pronom plur.) – P23, v4 (pronom plur.) – P23, v22 (pronom) – P26, v1 (fém.) – P28, v18 (pronom) – P28, v33 (fém.) – P29, v17 (pronom fém.) – P29, v36 (pronom plur.) – P29, v68 (fém., it., × 2) – P29, v68 (It.) – P30, v18 – P30, v29 (fém., × 2) – P30, v33 (fém.) – P30, v50 – P37, v4 – P37, v14 (× 2) – P38, v13 – P40, v10 – P41, v27 (fém.) – P41, v33 (plur.) – P42 (Titre) – P42, v28 (fém.) – P42, v31 – P45, v4 (fém.) – P49, v5 (pronom) – P50, v13 (Maj., pronom) – P51, v6 (pronom) – P51, v7 (pronom) – P54, v10 – P54, v23 (pronom plur.) – P55, v20 (pronom) – P56, v13 (fém.) – P56, v27 (pronom plur.) – P57, v4 (pronom plur.) – P58, v11 (pronom plur.) – P58, v30 (pronom plur.) – P59, v11 (fém.) – P59, v22 (pronom) – P59, v26 – P61, v28 (plur.) – P62, v11 (fém.) – P65, v50 (fém. plur.) – P65, v68 (pronom) – P65, v71 (pronom plur.) – P65, v74 (fém. plur.) – P66, v9 (Maj., pronom) – P67, v9 (pronom) – P71, v3 (fém.) – P71, v10 – P72, v3 (fém.) – P75, v8 (fém.) – P75, v14 – P78, v6 – P79, v40 (pronom) – P81, v15 (pronom fém. plur.) – P81, v19 (fém.)

P

- Paciente : P15, v6
Pálido : P8, v39 (fém.) – P12, v11 – P16, v89 – P39, v5 (fém.) – P50, v9 – P55, v11 – P75, v4 (fém.)
Pausado : P13, v35 (fém.) – P58, v25 (fém.)
Pecador : P28, v15 (fém.)
Peculiar : P54, v26
Penoso : P29, v63 (It.)
Perdido : P5, v2 (fém.) – P11, v10 (plur.) – P23, v11 – P27, v35 – P29, v31 (plur.) – P30, v7 (fém. plur.) – P64, v8 (plur.) – P67, v14 (fém.) – P72, v11 (fém.)
Perdurable : P55, v23
Perfecto : P23, v34 (fém.)

Periódico : P18, v20 (fém.) – P22, v14 (fém.)
Persa : P68, v2
Pesado : P9, v10 (fém.) – P65, v53 (fém. plur.) – P73, v12 (fém.)
Piadoso : P41, v30 (fém.)
Pitagórico : P22, v15 (fém.)
Plural : P8, v34 – P51, v11
Pobre : P5, v3 – P19, v15 – P25, v7 – P26, v11 – P45, v12 (plur.)
Poco : P52, v3 (plur.)
Policial : P30, v28 (plur.)
Polvoriento : P30, v6 (plur.)
Populoso : P25, v17 (plur.)
Posible : P20, v3
Postrer : P64, v14
Postrero : P10, v7 – P30, v13 (fém.) – P31, v7 (fém.)
Precioso : P56, v4
Preciso : P18, v41 – P42, v11 (plur.)
Presuroso : P16, v96 – P82, v1
Pretérito : P22, v24 (plur.)
Primer : P6, v12 (×2) – P7, v30 (fém.) – P18, v44 – P23, v42 – P25, v1 – P46, v16
(non apocopé, plur.) – P61 (Titre) – P61, v11 – P64, v14 (non apocopé) –
P65, v27 (apocopé) – P65, v30 (fém.) – P65, v53 (fém.) – P70, v3 – P72, v5
– P83, v2 (non apocopé)
Prisionero : P10, v23
Profético : P38, v3 (fém.)
Profundo : P22, v30 (plur.) – P68, v11
Prohibido : P61, v2 (fém.)
Propicio : P18, v4 – P20, v2 (fém.) – P65, v36 (fém. plur.)
Propio : P19, v20 (fém.) – P41, v35
Público : P65, v70 (fém.) – P75, v7 (fém. plur.)
Pudoroso : P16, v42
Puntual : P67, v6 (plur.)
Puro : P6, v2 – P78, v19 (fém. plur.)

Q

Querido : P8, v37 – P18, v42 (fém. plur.) – P54, v27 (fém. plur.) – P76, v27 (plur.)
Quieto : P40, v7 – P58, v11 (fém.)
Quimérico : P55, v1
Quince : P65 (Titre)

R

Rabino : P29, v20
Ralo : P62, v3
Raro : P16, v46 (fém.) – P66, v4 (fém.)
Receloso : P30, v51 (fém. plur.)
Recóndito : P23, v32 (fém.)
Recto : P50, v5 (fém. plur.) – P55, v33 (fém.)
Recuperado : P24, v29
Reducido : P16, v85 – P28, v4 (fém.)
Remoto : P2, v7 (fém.) – P6, v10 (fém. plur.) – P13, v19 – P22, v17 (fém.)

Repetido : P65, v62 – P79, v4 (fém. plur.)
Resignado : P26, v3 – P60, v9
Resplandeciente : P16, v52 – P42, v40
Retórico : P39, v7 (fém.)
Reunido : P7, v29 (fém.) – P7, v30 (fém.)
Rígido : P27, v6 (fém.) – P55, v34 (fém.)
Risueño : P16, v81 (fém.)
Rojo : P18, v32 – P35, v19 – P52, v8 – P63, v1 (plur.) – P64, v2 – P64, v7 (plur.) –
P69, v6 (fém.) – P72, v1
Roto : P5, v26 (fém. plur.) – P22, v20 (fém.)
Ruinoso : P4, v4 (fém. plur.) – P23, v28 (fém.)

S

Sacro : P29, v46 (Maj.)
Sagrado : P8, v30 – P36, v4 – P76, v13
Sajón : P9, v48
Sangriento : P12, v14 (fém., It.)
Sarracena : P16, v77
Secreto : P1, v8 – P4, v21 (fém. plur.) – P18, v5 (fém.) – P22, v26 (fém. plur.) – P23,
v26 – P27, v6 (fém.) – P36, v11 (fém., × 2) – P42, v36 (plur.) – P50, v6
(plur.) – P51, v4 – P57, v2 – P58, v2 (fém.) – P77, v10
Secular : P61, v13 (plur.)
Sediento : P29, v21
Segundo : P22, v13
Seis : P5, v7 – P5, v11
Sentencioso : P7, v37 (fém. plur.)
Sentido : P42, v67 (fém.)
Señalado : P10, v19 (fém.)
Sepulcral : P60, v7
Servil : P55, v6 (plur.)
Sesgo : P10, v15
Severo : P9, v21 – P10, v3 – P55, v1
Siete : P5, v11 – P9, v47 – P32, v7 – P59, v4
Sigiloso : P52, v12 (fém. plur.)
Silencioso : P4, v1 (fém. plur.) – P4, v17 – P16, v93 – P17, v4 (fém. plur.) – P30,
v31 (fém.) – P31, v7 (fém.) – P41, v8 (fém.) – P54, v17 – P57, v7 (fém.
plur.) – P65, v7 (plur.) – P76, v4
Simple : P16, v86
Sincero : P7, v16 (fém.)
Sin fin : P60, v5
Singular : P16, v43 – P42, v4
Sinuoso : P55, v27 (fém. plur.)
Sobierbo : P30, v31 (plur.)
Solípedo : P22, v6
Solitario : P58, v32
Solo : P7, v14 – P8, v34 (fém.) – P16, v87 – P24, v24 – P25, v7 (fém.) – P26, v11 –
P34, v11 – P37, v5 – P43, v11 – P59, v16 (fém.) – P60, v13 (fém.) – P61, v19
– P68, v8 – P74, v16 – P77, v3 (fém.) – P81, v6 (fém.) – P81, v28
Sombrío : P22, v20 (fém.)
Sometido : P27, v4

Sonoro : P29, v34 (fém.)
Sonriente : P29, v59 – P71, v9
Soñoliento : P29, v29 (plur.)
Sórdido : P14, v8 – P26, v3 (plur.) – P30, v28 (fém. plur.)
Sostenido : P16, v73 (fém.)
Suave : P9, v10
Sucesivo : P24, v11 – P55, v28 (fém.)
Sudamericano : P23, v27
Suelto : P42, v10 (fém.)
Surcado : P16, v31 (fém.)
Suspendido : P73, v14
Sutil : P9, v50

T

Tácito : P24, v31 (fém.) – P52, v11 (plur.)
Tal : P19, v14 – P47, v4
Tanto : P17, v25 (fém. plur.) – P21, v1 (plur.) – P27, v35 (Apocope) – P28, v17 (Apocope) – P29, v47 (Apocope) – P30, v24 (plur.) – P43, v14 (fém. plur.) – P58, v11 (plur.) – P70, v1 (fém.)
Tardío : P52, v2 (fém. plur.)
Tejido : P16, v51 (fém.)
Temeroso : P29, v32 (plur.) – P40, v11 – P82, v12
Temporal : P25, v7
Tenebroso : P31, v13 (fém.)
Tenue : P10, v15 – P16, v33 – P37, v13 – P65, v3
Tercero : P13, v40 (Apocope) – P33 (Titre)
Terco : P30, v38 (fém.) – P59, v14 – P60, v1 (fém.)
Terrenal : P49, v6
Terrible : P17, v16 – P29, v6 – P49, v3
Terso : P75, v2
Tétrico : P9, v22
Tierno : P6, v11 (fém. plur.)
Tocado : P15, v14
Todo : P3, v9 (fém.) – P7, v25 – P7, v27 – P9, v49 (pronom) – P10, v13 (fém.) – P15, v3 (pronom fém. plur.) – P15, v11 (fém.) – P16, v43 (pronom) – P16, v45 – P17, v15 – P18, v35 – P22, v9 (fém.) – P25, v21 – P27, v25 (fém. plur.) – P27, v34 – P29, v4 – P40, v14 (fém. plur.) – P42, v56 (fém.) – P44, v7 (fém.) – P56, v2 – P61, v27 (plur.) – P62, v4 (pronom fém. plur.) – P63, v4 (pronom fém. plur.) – P81, v8 (plur.) – P83, v36 (fém. plur.)
Torpe : P16, v19 – P29, v26 (plur.) – P55, v5 – P71, v8
Tosco : P29, v53
Trabajoso : P30, v38 (fém.)
Trágico : P32, v1
Traicionado : P81, v10
Traidor : P63, v26 – P81, v10
Tranquilo : P4, v13 (fém. plur.) – P66, v1 (fém.) – P71, v5
Traslúcido : P40, v1 (fém. plur.)
Trece : P24, v13
Trémulo : P6, v1 (fém. plur.) – P18, v10 (plur.)
Trenzado : P13, v11

Tres : P48, v21 – P74, v1 – P74, v4 – P74, v7 – P74, v10
Triste : P12, v12 – P19, v14 – P34, v1 – P56, v21 – P56, v23 – P56, v24 – P60
(Titre) – P71, v3 – P79, v26
Trivial : P77, v8
Trunco : P27, v14 (fém.) – P66, v12 (fém.)
Tumbado : P23, v15
Turbio : P30, 57

U

Ubicuo : P49, v5
Ulterior : P28, v21 – P59, v26
Último : P4, v2 (plur.) – P17, v9 (fém.) – P23, v1 (fém.) – P23, v12 (plur.) – P42,
v26 – P42, v72 – P45, v5 – P50, v18 – P59, v17 – P65, v38 (fém. plur.) –
P71, v12 (plur.)
Ultrajado : P79, v21
Unánime : P22, v31 (plur.)
Universal : P25, v4 (Maj.) – P49, v10
Unos : P7, v26 – P8, v6 – P62, v18 – P75, v12 (fém.) – P76, v6 – P77, v9 (fém.) –
P79, v39 – P81, v26 – P81, v29
Urgente : P22, v3
Usado : P79, v10 (fém. plur.)

V

Vacante : P7, v2
Vago : P6, v8 – P7, v13 (plur.) – P8, v30 – P8, v39 – P12, v5 (fém.) – P16, v79
(plur.) – P18, v8 (fém.) – P22, v32 – P27, v15 (fém.) – P29, v17 (fém.) – P29,
v18 (fém.) – P29, v69 (fém.) – P30, v14 (fém.) – P34, v10 – P64, v3 (fém.) –
P77, v4 (fém.) – P79, v8 (fém.)
Valeroso : P4, v16 (fém.) – P30, v15 (fém.)
Valiente : P47, v40 – P55, v12 – P72, v3
Vano: P7, v23 (fém. plur.) – P22, v23 (fém.) – P28, v5 – P29, v66 (fém., It.) – P37,
v8 – P37, v8 (fém.) – P44, v11 – P45, v2 (fém. plur.) – P47, v42 (fém.) –
P56, v29 (fém.) – P64, v12 – P66, v11 (plur.)
Variable : P64, v12
Vasto : P13, v2 (fém.) – P16, v62 – P18, v24 – P28, v14 (fém.) – P29, v38 (fém.) –
P77, v9
Vedado : P18, v39 – P27, v19
Vencedor : P15, v4 (fém.) – P24, titre
Venturoso : P11, v6 (fém.) – P30, v39 (fém.)
Verbal : P42, v42 – P42, v43
Verdadero : P13, v32 – P43, v7 (fém.) – P78, v30 – P79, v31 (plur.)
Verde : P18, v32 – P19, v23 – P19, v24 – P29, v19 – P68, v1 – P79, v41
Vertebrado : P13, v43
Viejo : P18, v25 – P42, v68 (fém.) – P53, v7 – P54, v27 (fém. plur.) – P59, v8 – P79,
v29 (fém.)
Vigésimo : P33 (Titre)
Vil : P2, v1
Violento : P53, v23 (fém.)
Violeta : P52, v6

Visible : P24, v9 – P24, v36 (plur.)
Visionario : P18, v23 (fém.)
Viviente : P13, v39
Vivo : P29, v19 (fém.)
Vocativo : P13, v23

III- VERBES

A

Abarcar : P7, v2 – P18, v40 – P42, v29 – P51, v2
Abismarse : P9, v36
Abjurar : P65, v75
Abominar : P65, v78
Abrir : P3, v1 – P4, v8 – P6, v6 (verbe pronominal) – P16, v76 – P57, v10 – P82, v2
Abrumar : P18, v46
Acabar : P46, v27 (verbe pronominal) – P81, v1
Acatar : P69, v4
Acechar : P15, v7 – P23, v19 – P32, v9 – P34, v2 – P55, v25 – P59, v9
Aceptar : P63, v25
Acercar : P31, v8
Aclararse : P11, v1
Acompañar : P7, v30 – P9, v22 – P14, v3 – P36, v13
Acontecer : P20, v1
Acordarse : P17, v13 – P47, v1
Acuchillarse : P30, v12
Adivinar : P27, v4 – P29, v56
Adueñarse : P16, v80
Advertir : P59, v20
Afectar : P81, v2
Afinar : P18, v6
Afirmar : P29, v1 – P59, v25
Agonizar : P81, v11
Agregar : P29, v65 (It.)
Agrietar : P50, v8
Aguardar : P16, v24 – P23, v38 – P27, v22 – P44, v4 – P51, v9 – P54, v5 – P55, v3
Ahondar : P27, v1
Ahuecarse : P29, v59
Alabar : P53, v13
Alargar : P13, v35 – P16, v82 – P82, v8 (verbe pronominal)
Alcanzar : P3, v14 – P17, v8 – P23, v36 – P55, v31 – P61, v2 – P61, v23
Alegrar : P11, v10
Alejar : P13, v3 – P27, v38 (verbe pronominal)
Allanar : P37, v3
Alzar : P12, v9 – P29, v29 – P47, v15
Amolar : P62, v13 (forme progressive)
Andar : P13, v39 – P14, v8 – P16, v48 – P25, v10 – P26, v14 – P45, v10 – P48, v30
– P56, v9 – P62, v14 – P64, v3

Anhelar : P23, v22
Ansiar : P50, v16
Anteceder : P17, v7
Anudarse : P65, v19
Anular : P30, v26 (verbe pronominal) – P42, v61
Apagarse : P8, v38 – P12, v11 – P49, v7 – P64, 2
Apartar : P61, v12
Apiadarse : P30, v22
Apodar : P28, v15 – P29, v38
Apreciar : P46, v8
Aprender : P1, v5 – P24, v34 – P29, v48
Apretar : P78, v14
Apuntalar : P45, v1
Apurar : P43, v10
Arder : P16, v91 – P28, v18 – P39, v12 – P52, v8
Armar : P46, v28
Arrastrar : P9, v49
Arrear : P5, v22 – P42, v23
Arreciar : P5, v21
Arremeter : P24, v21
Arremolinar : P9, v31
Arrepentirse : P47, v38
Arrojar : P9, v3 – P17, v26 – P65, v28 – P66, v13 – P69, v7
Aspirar : P78, v17
Atisbar : P78, v5
Atraer : P36, v3
Atravesar : P24, v25 – P26, v13
Avanzar : P15, v5 – P43, v1
Aventajar : P46, v26
Ayudar : P54, v22 – P66, v10

B

Bailar : P30, v44
Bajar : P12, v12 – P27, v27 – P76, v11
Barrer : P29, v44
Bastar : P56, 15
Batirse : P58, v5
Beber : P36, v5 (× 2) – P59, v24
Bendecir : P39, v9
Besar : P67, v11 – P80, v8
Bifurcarse : P51, v6 – P51, v7
Borrar : P14, v9 (verbe pronominal) – P24, v30 – P26, v5 – P27, v36 – P29, v11 – P67, v4
Brillar : P5, v20 – P31, v12 – P46, v2
Brindar : P8, v20
Buscar : P7, v16 – P10, v18 – P13, v40 – P13, v48 – P15, v2 – P18, v17 – P23, v20 – P23, v40 – P26, v6 – P28, v28 – P29, v15 – P30, v13 – P32, v5 – P47, v10 (forme progressive) – P50, v17 – P55, v25 – P61, v6 – P63, v6 – P67, v5 – P78, v19 – P78, v35 – P79, v11

C

Cabargar : P55, v4 – P55, v16
Caer : P9, v26 – P9, v31 – P11, v2 – P11, v3 (×2) – P11, v5 – P16, v14 – P23, v17 –
P47, v3 – P56, v22 – P56, v26 – P65, v15 – P76, v10
Cambiar : P59, v16
Caminar : P7, v9 – P12, v1 – P12, v12 – P62, v5 – P76, v1
Cantar : P39, v5 – P47, v35 (forme progressive)
Ceder : P8, v8
Cegar : P11, v9
Ceñir : P65, v61
Cercar : P15, v9 – P32, v12 – P50, v2 – P55, v6
Cernerse : P23, v42
Cerrar : P23, v38 – P27, v21 – P38, v12 (verbe pronominal)
Cesar : P10, v11 – P27, v13 – P42, v5
Cifrar : P29, v7 – P38, v3 – P47, v36 (verbe pronominal) – P77, v5 (verbe
pronominal)
Clamar : P16, v16
Clarear : P48, v22 – P58, v27
Clavar : P17, v7
Cobrarse : P62, v17
Colmar : P70, v4
Compartir : P59, v11 – P63, v18
Comprar : P65, v77 – P79, v12
Comprender : P18, v47
Computar : P82, v6
Confirmar : P34, v8 – P42, v63
Confundirse : P42, v71
Conjeturar : P13, v37
Conjurar : P75, v11
Conmover : P7, v24
Conocer : P3, v7 – P3, v12 – P18, v25 – P59, v23 (verbe pronominal) – P62, v21 –
P65, v57 – P77, v7
Consentir : P58, v19
Construir : P22, v11
Consumir : P10, v10 – P16, v91 (verbe pronominal)
Contar : P16, v67 – P19, v21 – P46, v37 – P48, v1 – P56, v30
Contemplar : P26, v9 – P28, v25
Contestar : P62, v9 – P74, v11
Converger : P42, v37 – P82, v9
Conversar : P42, v35
Convertir : P19, v11 – P59, v15
Copiar : P29, v58 – P65, v49
Corregir : P75, v13
Correr : P61, v20
Cortar : P71, v8 (forme progressive)
Costar : P61, v5
Crear : P30, v57
Crecer : P25, v11 – P81, v7
Creer : P9, v41 – P26, v11 (verbe pronominal) – P27, v37 – P65, v76
Cruzar : P58, v14 – P68, v5

Cuadrar : P47, v31
Cubrir : P69, v7
Cumplir : P13, v29
Cundir : P13, v22
Curvarse : P50, v6

D

Dar : P3, v15 – P7, v35 – P8, v4 – P8, v31 – P16, v6 (verbe pronominal) – P16, v46 – P16, v62 – P18, v13 – P18, v44 – P26, v7 – P29, v22 (verbe pronominal) – P29, v65 (It.) – P29, v68 (It.) – P35, v8 – P35, v21 – P42, v1 – P46, v22 – P46, v29 – P49, v13 – P51, v11 – P54, v7 – P58, v7 – P58, v16 – P63, v33 – P65, v71 – P65, v74 – P66, v10 – P71, v7 – P78, v25 – P78, v28 – P79, v5
Deber : P19, v19 – P30, v23 – P44, v10 – P46, v23 – P59, v11 – P65, v38
Decidir : P76, v3
Decir : P7, v21 – P17, v12 – P17, v17 – P22, v12 – P25, v6 – P27, v11 – P27, v30 – P27, v32 – P28, v27 (verbe pronominal) – P29, v11 – P29, v62 (It., verbe pronominal) – P29, v71 – P33, v14 – P36, v14 – P39, v2 – P39, v2 (forme progressive) – P42, v27 (verbe pronominal) – P47, v5 – P56, v15 – P58, v29 – P59, v2 – P63, v14 – P72, v10 – P72, v16 – P74, v8 – P74, v15 (verbe pronominal) – P78, v18 – P81, v9
Declarar : P23, v8 – P76, v10
Declinar : P9, v30 – P34, v5
Defenderse : P48, v24
Definir : P18, v19
Deformarse : P8, v38
Dejar : P9, v26 – P15, v1 – P15, v13 – P16, v38 – P16, v50 – P17, v19 – P22, v16 – P22, v22 – P27, v40 – P28, v31 – P29, v64 (It.) – P30, v10 – P31, v11 – P34, v1 – P38, v7 (forme progressive) – P38, v8 (forme progressive) – P42, v8 – P46, v34 – P47, v3 – P47, v7 – P61, v20 – P68, v10 – P74, v12 – P74, v17 – P76, v2 – P76, v10 – P77, v13 – P79, v7 (forme progressive)
Deletrear : P41, v16
Delirar : P12, v5
Demorar : P9, v21 (verbe pronominal) – P10, v3 – P23, v19 – P47, v32 – P78, v4
Deparar : P31, v5 – P42, v64 – P44, v6 – P79, v2
Derramar : P79, v15
Derribar : P35, v25
Desafiar : P30, v54
Desagradar : P54, 14
Desangrarse : P9, v38
Desatar : P50, v1
Descender : P41, v12 – P78, v12
Descifrar : P13, v14 – P22, v33 – P35, v4 – P41, v24 – P42, v14 – P50, v9 – P54, v20 – P83, v5
Descubrir : P23, v31 – P55, v21 – P61, v7 – P63, v2 – P76, v8
Desdeñar : P63, v20
Desdibujar : P6, v9 – P16, v22
Desfallecer : P21, v2
Desoír : P35, v4
Desparramar : P65, v48
Despedazar : P16, v72

Despedirse : P27, v12
 Despojar : P65, v33
 Desprenderse : P9, v27
 Despuntar : P16, 65
 Destejer : P27, v8 – P50, v15 – P63, v35
 Destrozar : P56, v20
 Detener : P9, v37 (verbe pronominal) – P29, v70 – P62, v18 (verbe pronominal) –
 P76, v12 (verbe pronominal)
 Devanarse : P29, v67 (It.)
 Devorar : P50, v16 – P59, v24
 Dialogar : P53, v16
 Dictar : P50, v13 – P65, v49
 Diezmar : P13, v33
 Dilatar : P12, v6 (verbe pronominal) – P16, v19 – P16, v35 – P27, v15
 Discutir : P75, v9
 Disolver : P9, v44
 Dispersarse : P23, v3
 Disponer : P54, v4
 Diverger : P82, v9
 Divisar : P19, v22 – P71, v11 – P79, v25
 Dominar : P14, v6
 Dormir : P18, v21 – P33, v10 – P78, v1 – P78, v6 – P78, v11
 Duplicarse : P18, v27
 Durar : P18, v34 – P26, v10 – P30, v55 – P52, v13 – P55, v35 – P58, v10 – P59, v4
 – P68, v5 – P68, v13 – P78, v22

E

Ejecutar : P33, v1 – P82, v4
 Ejercer : P54, v16
 Elegir : P63, v2
 Elevar : P4, v12 (verbe pronominal) – P29, v57 – P61, v11
 Eludir : P78, v7
 Emerger : P30, v45
 Empañar : P14, v13
 Empezar : P10, v27 – P12, v10 – P59, v2
 Empujar : P62, v22 – P67, v9
 Encenderse : P10, v12
 Encerrar : P9, v43 – P68, v3
 Encontrar : P23, v26 (verbe pronominal) – P55, v25 – P68, v12 – P83, v37 (verbe
 pronominal)
 Endiosar : P23, v25
 Engañar : P59, v22
 Engendrar : P4, v19 – P22, v31 – P29, v63 (It.) – P73, v3 – P73, v6
 Enmudecer : P56, v8
 Enrojecer : P35, v16
 Ensangrentar : P23, v14
 Ensayar : P29, v32
 Enseñar : P29, v27
 Entender : P29, v31 – P59, v2 – P81, v1

Entrar : P5, v10 – P28, v24 – P47, v30 – P48, v25 – P58, v32 – P59, v1 – P69, v14 –
 P71, v3 – P82, v2
 Entregar : P16, v65
 Entretejer : P76, v25 – P79, v36
 Entrever : P16, v38 – P62, v1 – P63, v24
 Enumerar : P42, v79
 Envanecer : P16, v92
 Envejecer : P24, v2
 Enviciar : P46, v21
 Eregir : P37, v6
 Error : P8, v29 – P26, v4 – P33, v13 – P65, v73
 Escalar : P25, v3 – P49, v14
 Esconder : P29, v55 (verbe pronominal) – P56, v7
 Escribir : P8, v33 – P12, v13 – P16, v1 – P22, v10 – P24, v31 – P25, v27 – P42, v55
 – P42, v69 – P54, v22 – P77, v2
 Esperar : P7, v5 – P24, v6 – P37, v14 – P43, v6 – P44, v9 – P48, v20 (forme
 progressive) – P51, v5 – P51, v13 – P57, v14 – P59, v27 – P62, v23 – P71,
 v10
 Estar : P3, v6 – P5, v14 – P7, v4 – P7, v20 – P7, v34 – P9, v1 – P9, v9 – P13, v49 –
 P15, v12 – P16, v9 – P16, v87 – P17, v11 – P18, v37 – P22, v21 – P27, v19 –
 P27, v35 – P28, v21 – P29, v3 – P29, v19 – P29, v55 – P30, v1 – P30, v5 –
 P30, v9 – P30, v31 – P30, v37 – P32, v7 – P33, v11 – P34, v11 – P34, v14 –
 P37, v1 – P37, v5 – P38, v5 – P41, v36 – P43, v11 – P49, v1 – P49, v9 – P51,
 v1 – P53, v6 – P59, v1 – P59, v17 – P59, v18 – P59, v21 – P59, v25 – P59,
 v26 – P60, v1 – P62, v22 – P80, v2 – P81, v4 – P81, v15 – P81, v21 – P81,
 v28
 Estrecharse : P59, v21
 Estudiar : P23, v6
 Evocar : P75, v5
 Exaltar : P13, v1
 Exhalar : P6, v1
 Exhortar : P55, v26
 Exigir : P59, v14
 Existir : P11, v12 – P34, v10 – P40, v7 – P51, v13
 Explicar : P29, v41 – P71, v13
 Explorar : P8, v22

F

Faltar : P23, v34 – P56, v10 – P62, v17 – P76, v27
 Fatigar : P8, v15 – P16, v11 – P50, v14
 Figurarse : P8, v23
 Fijarse : P3, v5
 Florecer : P24, v16
 Formar : P42, v4
 Fundar : P30, v6

G

Ganar : P17, v23 – P35, v23
 Gastar : P7, v31 – P25, v26 (×2) – P78, v2

Gemir : P22, v7
Girar : P30, v41
Gobernar : P10, v20
Gotear : P18, v20
Gritar : P24, v21 – P62, v9
Guardar : P7, v30 – P18, v39 – P29, v8 – P30, v15 – P30, v30 – P30, v52 – P53, v3
Guerrear : P24, v4
Gustar : P47, v11 – P48, v29 – P59, v13

H

Haber : P7, v3 – P9, v29 – P13, v8 – P23, v2 (×2) – P24, v12 – P27, v2 – P27, v9 (×2) – P27, v16 – P27, v17 – P27, v22 – P27, v25 – P28, v5 – P29, v6 – P29, v14 – P29, v45 – P29, v53 – P30, v2 – P30, v29 – P30, v49 – P37, v9 – P39, v11 – P43, v8 – P47, v19 – P47, v37 – P48, v3 – P50, v13 – P51, v1 – P62, v10 – P62, v19 – P65, v18 – P65, v29 (× 2) – P65, v30 – P66, v3 – P69, v3 – P70, v1 – P72, v3 – P74, v14 – P76, v6 – P78, v23 – P79, v29
Haber de : P5, v13 – P5, v18 – P9, v51 – P23, v17 – P38, v1 – P53, v7
Habitar : P16, v63 – P30, v18
Hablar : P3, v10 – P29, v48 – P42, v38
Hacer : P8, v5 – P13, v38 – P17, v22 – P42, v38 – P43, v14 – P46, v9 – P63, v8 – P63, v21
Hallar : P9, v10 – P18, v17
Hamacarse : P5, v4 – P62, v14
Hechizar : P16, v68
Historiar : P79, v13
Huir : P23, v12 – P23, v14
Hundirse : P16, v28
Husmear : P13, v11

I

Ignorar : P13, v7 – P16, v41 – P20, v2 – P42, v53 – P58, v7 – P64, v9 – P66, v1 – P66, v9 – P76, v5
Igualar : P30, v24 – P35, v7
Iluminar : P35, 12
Imaginar : P58, v30
Imponer : P13, v46 – P59, v6 – P59, v7 – P69, v12 – P79, v21
Importar : P8, v35 – P24, v1 – P24, v11 – P24, v33 – P48, v27 – P60, v9 – P72, v2
Inclinarse : P27, v34 – P53, v5
Indagar : P77, v11
Infamar : P2, v2 – P43, v12
Iniciar : P66, v12
Insinuar : P29, v18
Interponerse : P13, v17
Interrogar : P3, v3
Interrumpir : P54, v12
Ir : P5, v9 – P5, v26 – P9, v40 (verbe pronominal) – P10, v9 (verbe pronominal) – P13, v5 – P13, v29 – P15, v8 – P16, v47 – P23, v38 (verbe pronominal) – P39, v10 – P43, v5 – P47, v43 – P52, v14 – P62, v17 – P67, v12 (verbe pronominal) – P69, v14 (verbe pronominal) – P74, v16 (verbe pronominal)

Irradiar : P10, v5

J

Jinetear : P5, v8

Jugar : P47, v16 (verbe pronominal) – P65, v45

Justificar : P54, v23

Juzgar : P17, v15 – P69, v13

L

Labrar : P29, v27 – P40, v2 – P40, v13 – P73, v8

Lavar : P59, v8

Leer : P8, v7 – P27, v16 – P28, v20 – P42, v46 – P52, v3

Levantar : P64, v5

Librar : P7, v39 – P10, v18

Ligar : P34, v3

Limar : P81, v17 – P81, v29

Lograr : P29, v43 – P34, v9

LL

Llamar : P19, v8 (verbe pronominal) – P36, v9

Llegar : P4, v4 – P7, v16 – P16, v22 – P24, v32 – P42, v72 – P62, v12 – P65, v25 – P82, v13

Llenar : P9, v27

Llevar : P5, v11 – P23, v28 – P24, v14

Llorar : P16, v59 – P19, v22 – P28, v27

Llover : P65, v13

M

Maldecir : P24, v37

Mandar : P55, v12

Manejar : P54, v21

Marcar : P5, v25 – P13, v6 – P18, v10

Matar : P30, v23 – P46, v39 (forme progressive) – P58, v16 – P58, v20 – P65, v58

Matear : P58, v26

Medir : P6, v8 – P7, v23 – P9, v1 – P9, v12 – P55, v29 – P78, v23 – P82, v11

Meditar : P5, v13

Mentar : P5, v23

Mentir : P3, v11 – P59, v22

Merecer : P7, v37 – P81, v14

Militar : P79, v38

Mirar : P1, v1 – P1, v3 – P7, v19 – P8, v37 – P12, v9 – P19, v1 – P19, v18 – P25, v20 – P29, v61 – P29, v72 – P37, v11 – P42, v16 – P43, v1 – P55, v9 – P56, v18 – P62, v6 – P65, v2 – P65, v4 – P70, v5 – P73, v10 (verbe pronominal) – P76, v7 (verbe pronominal) – P83, v9

Mitigar : P26, v5

Modificar : P42, v61

Montañoso : P64, v1

Morar : P55, v10

Morder : P18, v29

Morir : P5, v19 – P5, v19 (verbe pronominal) – P7, v32 – P8, v14 – P11, v14 – P17, v9 – P17, v11 (verbe pronominal) – P17, v19 – P17, v20 – P20, v1 – P20, v4 (×2) – P23, didascalie – P24, v27 – P24, v38 (verbe pronominal) – P28, v12 (verbe pronominal) – P30, v59 – P40, v3 – P41, v9 – P42, v75 – P48, v27 – P58, v6 – P58, v20 – P58, v22 – P62, v24 – P63, v28 – P65, v12 – P67, v10 (verbe pronominal) – P71, v1 – P71, v5 – P71, v9 – P82, v15 – P82, v16 – P83, v16

Mostrar : P28, v30

Mover : P10, v26 – P24, v18 – P28, v9 – P48, v26 (verbe pronominal) – P58, v12

Multiplicar : P25, v12 – P82, v7

N

Nacer : P16, v15

Narrar : P8, v13

Necesitar : P3, v10

Negar : P39, v10

Nivelar : P7, v19

Nombrar : P1, v5 – P8, v25 – P8, v35 – P13, v36 – P18, v16 – P31, v6 – P57, v11

Numerar : P82, v10

O

Obligar : P59, v8

Observar : P9, v29

Obstinarse : P53, v21

Ocurrir : P18, v35

Odiar : P10, v4 (verbe pronominal) – P59, v19 – P63, v32 – P65, v73

Oficiar : P29, v37

Ofrecer : P9, v48

Oír : P11, v5 – P15, v11 – P17, v10 – P23, v19 – P27, v37 – P30, v42 – P36, v10 (×2) – P62, v20 – P81, v9

Olvidar : P24, v6 – P24, v7 – P25, v12 – P27, v39 – P32, v10 – P41, v16 – P41, v34 – P41, v35 – P50, v2 – P60, v12 – P63, v23 (verbe pronominal) – P63, v24

Oponer : P13, v31

Oprimir : P22, v5

Ordenar : P1, v6 – P54, v16 – P57, v4

P

Padecer : P41, v21

Palidecer : P28, v14 – P40, v6

Palpar : P62, v15

Parecer : P8, v40 (verbe pronominal) – P9, v6 (verbe pronominal) – P9, v11 – P13, v3 – P27, v23

Participar : P7, v18 – P7, v28

Partir : P55, v31 – P73, v8

Pasar : P16, v39 – P18, v47 – P19, v4 – P19, v26 – P30, v9 – P32, v13 – P48, v5 – P78, v27

Pecar : P74, v11

Pedir : P17, v23 – P42, v74 – P57, v14 – P58, v23 – P62, v8

Pelear : P30, v60
 Pender : P16, v70
 Pensar : P13, v1 – P16, v5 – P18, v46 – P23 (didascalie) – P24, v15 – P47, v31 – P48, v29 – P64, v9 – P76, v26
 Perder : P6, v10 – P7, v25 (verbe pronominal) – P9, v49 – P16, v13 (verbe pronominal) – P16, v54 (verbe pronominal) – P16, v57 (verbe pronominal) – P16, v61 (verbe pronominal) – P17, v2 (verbe pronominal) – P18, v2 (verbe pronominal) – P18, v41 – P19, v3 (verbe pronominal) – P23, v16 – P27, v26 (verbe pronominal) – P29, v12 – P30, v27 (verbe pronominal) – P30, v34 – P31, v2 (verbe pronominal) – P35, v23 – P39, v13 – P44, v12 (verbe pronominal) – P46, v19 – P48, v12 – P57, v6 – P58, v8 (× 2) – P62, v1 – P68, v6 (verbe pronominal)
 Perdonar : P5, v21
 Perdurar : P4, v12 – P15, v4 – P39, v12 – P45, v9 – P65, v63
 Perecer : P8, v12
 Perseverar : P13, v47
 Pesar : P65, v22
 Pisar : P13, v45 – P23, v39 – P24, v30 – P39, v7 – P46, v33 – P47, v18
 Placer : P78, v5
 Poder : P5, v13 – P8, v6 – P16, v1 – P16, v54 – P16, v59 – P17, v5 – P18, v41 – P22, v18 – P24, v35 – P29, v63 (It.) – P30, v3 – P32, v1 – P35, v4 – P41, v22 – P41, v33 – P41, v34 – P42, v16 – P42, v60 – P47, v33 – P50, v1 – P54, v3 – P59, v16 – P65, v20 – P66, v14 – P76, v16 – P77, v3 – P77, v13 – P79, v40 – P82, v5
 Poner : P5, v17
 Poseer : P7, v2
 Preceder : P42, v76
 Precisar : P3, v5 – P83, v36
 Preferir : P42, v53
 Prefijar : P27, v5 – P49, v4
 Preguntar : P30, v1 – P72, v14 – P78, v28 (verbe pronominal)
 Prescindir : P24, v35
 Presentarse : P5, v25
 Presentir : P13, v15
 Presidir : P2, v5 – P65, v37
 Prodigar : P8, v10 – P25, v24 – P33, v4 – P35, v19 – P42, v20
 Profanar : P78, v16
 Profesar : P41, v33 – P58, v17
 Prometer : P17, v16 – P79, v5 – P79, v32
 Pronunciar : P24, v28 – P29, v24
 Proseguir : P9, v8 – P41, v25 – P55, v35 – P65, v56
 Proyectar : P79, v34
 Purificar : P42, v32 – P78, v8

Q

Quebrar : P72, v13
 Quedar : P14, v11 – P16, v20 – P16, v95 – P19, v26 – P52, v4 – P58, v10 – P58, v17 – P72, v8 – P74, v16
 Quejarse : P65, v20

Querer : P5, v10 – P27, v32 – P27, v39 – P31, v3 – P34, v4 – P34, v11 – P42, v1 – P44, v14 – P46, v35 – P67, v1 – P71, v1 – P71, v2 – P74, v9 (× 2) – P76, v15 – P78, v15 – P79, v1 – P79, v23 – P80, v7

R

Rajar : P23, v43

Rasgar : P65, 47

Reanudar : P54, v11

Rebajar : P8, v1

Rechazar : P43, v2 – P59, v11

Recibir : P7, v17 – P8, v27

Recobrar : P11, v5

Recoger : P79, v14

Recordar : P12, v13 – P19, v2 – P24 (titre) – P59, v1 – P65, v31 – P65, v72 – P80, v7

Recorrer : P27, v2 – P78, v33 – P79, v19

Recuperar : P76, v15

Redactar : P42, v52

Reducir : P41, v24

Referir : P29, v39 – P81, v27

Reflejar : P61, v7

Reflexionar : P13, v22

Regir : P8, v26 – P10, v2 – P35, v14 – P66, v7 – P68, v9

Regresar : P82, v8

Rehuir : P78, v25

Relegar : P9, v16

Relumbrar : P42, v44

Renacer : P22, v10

Rendir : P63, v10

Reparar : P12, v4

Repetir : P9, v22 – P22, v3 – P22, v24 – P30, v5 – P42, v63 – P76, v17 – P78, v31

Reprochar : P46, v10

Requerer : P16, v3

Resbalar : P9, v30

Rescatar : P17, v3

Resignarse : P65, v79

Resolver : P28, v35 – P63 (Titre)

Resonar : P63, v22 (forme progressive)

Resplandecer : P72, v9

Restituir : P34, v12 – P79, v23

Retumbar : P22, v26 – P24, v24

Revelar : P11, v7 – P18, v31 – P19, v20 – P79, v10

Rever : P7, v4

Rezongar : P5, v4

Rodear : P3, v12

Romper : P53, v7 – P72, v14

Rozar : P63, v19 – P73, v5

S

Saber : P3, v13 – P4, v19 – P4, v22 – P7, v27 – P7, v29 – P10, v19 – P10, v21 – P13, v45 – P14, v3 – P16, v25 – P17, v5 – P17, v6 – P18, v10 – P19, v3 – P22, v1 – P22, v13 – P22, v15 – P22, v36 – P23, v35 – P24, v6 – P26, v12 – P27, v2 – P27, v12 – P28, v33 – P29, v9 – P29, v14 – P29, v21 (×2) – P34, v9 – P35, v11 – P39, v11 – P39, v12 – P42, v41 – P43, v5 – P47, v9 – P47, v11 – P47, v33 – P48, v2 – P48, v30 – P50, v13 – P52, v14 – P53, v6 – P55, v10 – P56, v10 – P56, v19 – P62, v14 – P66 (Titre) – P66, v2 – P66, v4 – P67, v1 – P69, v5 – P69, v6 – P69, v13 – P71, v13 – P74, v1 – P74, v4 – P74, v7 – P74, v10 – P74, v13 – P76, v20 – P77, v3 – P78, v22 – P79, v27 – P79, v39 – P81, v19 – P82, v10

Saludar : P43, v13

Salvar : P9, v51 (verbe pronominal) – P13, v10 – P14, v14 – P31, v3 (verbe pronominal) – P38, v2 (× 2) – P60, v10 – P72, v17 – P79, v15

Seguir : P12, v12 – P13, v20 – P16, v78 – P28, v35 – P29, v51 – P32, v5 – P45, v1 – P50, v3

Sentir : P1, v7 – P8, v30 – P9, v42 – P19, v5 – P28, v25 – P29, v71 – P36, v7 – P36, v8 – P54, v6 – P54, v26 – P59, v17 – P76, v12 – P79, v25

Separar : P16, v4

Ser : P1, v12 – P3, v17 – P4, v10 – P4, v20 – P4, v21 – P5, v22 – P6, v2 – P6, v3 – P6, v5 – P7, v22 – P7, v27 – P7, v28 – P8, v31 – P8, v36 – P9, v11 – P9, v32 – P9, v33 – P9, v34 – P9, v39 – P9, v52 – P10, v13 – P10, v14 – P10, v23 – P10, v24 – P11, v3 – P12, v3 – P12, v8 – P13, v41 – P14, v5 – P14, v11 – P16, v2 – P16, v44 – P16, v51 – P16, v69 – P16, v81 – P16, v84 – P16, v88 – P17, v12 – P17, v25 – P18, v23 – P18, v36 – P18, v48 – P19, v2 – P19, v5 – P19, v7 – P19, v14 – P19, v15 – P19, v19 – P19, v23 – P19, v25 – P19, v26 – P19, v27 – P19, v28 – P20, v2 – P20, v3 – P21, v1 (×2) – P22, v7 – P22, v17 – P22, v18 – P22, v30 – P22, v32 – P23, v4 – P23, v15 – P23, v17 – P23, v22 (×2) – P23, v38 – P24, v10 – P24, v33 – P24, v35 – P24, v37 – P25, v4 – P25, v7 – P25, v21 – P26, v12 – P27, v20 – P27, v39 – P28, v3 – P28, v23 – P29, v2 – P29, v20 – P29, v24 – P29, v42 (It.) – P29, v64 (It.) – P30, v2 – P30, v3 – P30, v19 – P30, v57 – P30, v58 – P31, v5 – P32 (Titre) – P32, v12 – P33, v14 – P35, v5 – P35, v10 – P36, v7 – P36, v8 – P37, v7 – P37, v8 – P37, v12 – P37, v13 (× 2) – P38, v1 – P38, v3 (× 2) – P38, v4 (× 2) – P39, v11 – P40, v3 – P40, v4 – P40, v14 – P41, v5 (× 2) – P41, v21 – P41, v22 – P43, v6 – P43, v7 – P43, v8 – P43, v13 – P44, v1 – P44, v14 – P45, v5 – P46, v23 – P46, v35 – P46, v37 – P47, v1 – P47, v12 – P47, v40 – P47, v41 – P47, v42 – P48, v32 (× 2) – P49, v7 – P49, v8 – P50, v3 – P50, v5 – P50, v14 – P50, v17 – P51, v8 – P51, v10 – P53, v2 – P53, v4 – P53, v9 – P53, v11 – P53, v12 – P53, v17 – P53, v21 – P54, v3 – P54, v16 – P54, v24 – P55, v2 – P55, v12 (× 2) – P55, v13 – P55, v30 – P55, v32 – P56, v2 – P56, v4 – P56, v12 – P56, v23 – P56, v24 – P56, v29 – P57, v3 – P57, v9 – P57, v12 – P58, v9 – P58, v11 (× 2) – P58, v13 – P58, v14 – P58, v15 – P58, v16 – P58, v23 – P58, v24 – P58, v25 – P58, v29 (× 2) – P59, v2 – P59, v8 – P60, v1 – P60, v13 – P60, v14 – P61, v8 – P61, v21 – P61, v24 – P61, v25 – P61, v27 – P61, v28 – P63 (Titre) – P63, v4 – P63, v10 – P63, v11 – P63, v15 – P63, v17 (× 2) – P63, v24 – P63, v25 – P63, v26 – P63, v27 – P63, v28 – P63, v30 – P63, v32 – P63, v36 – P64, v10 – P64, v14 – P65, v7 – P65, v10 – P65, v10 – P65, v24 – P65, v27 – P65, v31 – P65, v34 – P65, v54 – P65, v61 – P65, v64 – P66, v1 – P66, v2 – P66, v3 – P66, v4 – P66, v4 – P66, v5 – P66, v9 – P66, v11 – P66, v14 – (× 2) – P67, v1 – P67, v2 – P67, v5 –

P67, v8 – P67, v13 (× 2) – P67, v14 – P68, v10 – P68, v13 – P69, v2 – P69, v5 – P69, v6 – P69, v10 – P70, v2 – P70, v5 – P72, v3 – P72, v4 – P72, v5 – P73, v1 – P73, v2 – P73, v4 – P73, v7 – P73, v10 – P73, v12 – P73, v14 – P73, v15 – P74, v2 – P74, v5 – P75, v8 – P76, v14 – P76, v21 – P76, v23 – P77, v4 – P77, v13 – P78, v1 – P78, v9 (× 2) – P78, v10 – P78, v26 – P78, v30 (× 2) – P78, v32 – P79 (Titre) – P79, v1 (× 2) – P79, v9 – P79, v28 (× 2) – P79, v35 (× 2) – P79, v41 – P81, v10 (× 2) – P81, v19 – P81, v27 – P83, v2 – P83, v28

Servir : P24, v13 – P52, v11

Silbar : P48, v5

Simular : P42, v60

Sobrevivir : P5, v16

Soler : P8, v30 – P46, v19

Soltar : P5, v18

Sonar : P82, v1

Sonreír : P43, v14 – P54, v25

Soñar : P13, v20 – P16, v8 – P16, v42 – P16, v77 – P16, v80 – P16, v84 – P16, v87 (verbe pronominal) – P19, v6 (×2) – P32, v10 – P37, v2 – P40, v8 (forme progressive) – P41, v5 – P42, v5 – P58, v26 – P65, v39 – P65, v66 – P68, v4 – P68, v10 – P69, v1 – P69, v13 – P71, v13 – P74, v3 – P74, v6 – P74, v12 – P74, v17 – P76, v23 – P78, v6 – P79, v40 – P79, v43 (forme progressive) – P82, v14 – P83, v11

Sorprender : P28, v19

Sospechar : P26, v1 (verbe pronominal)

Subir : P62, v15

Suceder : P11, v4 – P28, v29 – P81, v3

Sujetar : P10, v22 – P58, v3

Suplicar : P79, v42

Surcar : P57, v2

Surgir : P9, v13 – P69, v11

T

Tapar : P46, v18

Tejer : P18, v3 – P23, v30 – P25, v2 – P27, v8 – P50, v15 – P63, v35

Temer : P18, v1 – P19, v7 – P50, v10

Templar : P45, v14

Tender : P46, v32 (forme progressive)

Tener : P4, v8 – P18, v34 – P20, v4 – P22, v19 – P24, v8 – P29, v14 – P30, v47 – P38, v11 – P48, v17 – P51, v3 – P51, v8 – P73, v11 – P76, v22 – P81, v6 – P82, v3 – P82, v14 – P82, v15 – P82, v16

Tirar : P58, v3

Tironear : P5, v7

Tocar : P16, v90 – P24, v18 (verbe pronominal) – P64, v11

Tornar : P39, v1 – P39, v5 – P49, v6

Trabajar : P34, v6 – P76, v8

Traer : P11, v13 – P22, v22 – P46, v1 – P50, v10

Traicionar : P65, v76

Tramar : P30, v39

Trasladar : P72, v18

Tratar : P63, v15

Trazar : P67, v3 – P75, v3

Tributar : P65, v17
Truncar : P14, v2
Turbar : P40, v9

U

Ultrajar : P55, v12
Unir : P16, v4 – P44, v13 – P61, v15
Urdir : P3, v9 – P16, v12 – P44, v13 – P65, v59
Urgir : P16, v28

V

Variar : P42, v73
Vencer : P23, v5 (×2)
Vender : P4, v4 – P79, v12
Venir : P16, v26 – P17, v13 – P17, v18 – P46, v7 - P46, v12 – P48, v23 – P68, v4
Ver : P9, v4 – P12, v2 – P14, v4 – P15, v10 – P15, v11 – P16, v30 – P16, v34 – P19, v9 – P19, v13 – P25, v25 – P27, v27 – P28, v11 – P28, v34 – P29, v30 – P29, v33 (verbe pronominal) – P30, v44 – P31, v9 – P32, v1 – P32, v14 – P38, v14 – P41, v4 – P42, v8 – P42, v9 – P42, v20 – P44, v3 – P46, v11 (forme progressive) – P46, v25 – P47, v7 – P47, v13 - P47, v25 (× 2) – P48, v8 – P49, v10 – P59, v20 – P61, v3 – P61, v22 (verbe pronominal) – P63, v30 – P64, v7 – P68, v5 – P70, v3 – P70, v5 – P71, v5 – P71, v9 – P71, v10 – P73, v8 – P75, v6 – P75, v9 – P75, v13 – P76, v17 – P77, v1 – P78, v11 – P78, v15 – P79, v33 – P81, v13
Viajar : P16, v94
Vibrar : P13, v16
Vigilar : P27, v24
Vindicar : P79, v20
Vivir : P30, v36 – P63, v23
Volver : P4, v9 – P7, v38 – P11, v14 – P16, v8 – P19, v16 – P22, v2 – P22, v9 - P22, v13 – P22, v14 – P22, v33 – P22, v34 – P27, v29 – P33, v6 – P45, v7 – P53, v22 – P59, v4

Y

Yacer : P23, v24

Z

Zumbar : P23, v1

IV- ADVERBES (et locutions adverbiales)

A

Acaso : P1, v12 – P5, v19 – P12, v8 – P42, v14 – P47, v29 – P54, v24 – P56, v15 – P59, v16 – P71, v11
Adentro : P3, v4 – P10, v5 – P51, v1

Ahí : P22, v21 – P30, v31 – P59, v1 – P60, v1
Ahora : P16, v81 – P18, v37 – P29, v35 (Maj.) – P43, v11 – P44, v1 – P46, v18 –
P49, v8 – P53, v22 – P55, v29 – P57, v2 – P59, v13 – P65, v11 (× 2) – P72,
v18 – P74, v16 – P81, v28 – P81, v29
Allá : P46, v30
Allá (más) : P13, v44 – P16, v56 – P18, v15 – P18, v33 – P30, v35 – P41, v1 – P41,
v2 – P41, v3 – P52, v13
Antes : P29, v35 (Maj.) – P30, v46 – P42, v55 – P48, v22 – P50, v3 – P65, v25 –
P65, v33 – P82, v1 – P82, v13
Apenas : P12, v4 – P22, v22 – P62, v1
Aquí : P3, v12 – P5, v14 – P32, v7 – P32, v9 – P41, v25 – P44, v5 – P44, v7 – P44,
v9 – P44, v11 – P54, v11
Así : P9, v13 – P9, v35 – P16, v5 – P16, v15 – P16, v42 – P23, v17 – P23, v38 –
P30, v24 – P39, v9 – P46, v36 – P58, v8 – P69, v3
Atrás : P16, v95
Aún : P29, v19 – P62, v22 – P79, v27
Ayer : P28, v23 – P29, v35 (Maj.) – P46, v7 – P78, v32

B

Bajo : P61, v28
Bien : P3, v12 – P3, v13 – P5, v15 – P9, v1 – P9, v9 – P13, v45 – P48, v17
Bien o mal : P29, v44
Bruscamente : P11, v1

C

Caballo (a) : P24, v8
Cabalmente : P3, v6 – P79, v13
Cabo de (Al) : P29, v43
Casi : P12, v2 – P15, v14 – P40, v7 – P58, v2 – P59, v20
Cíclicamente : P22, v2
Ciegamente : P17, v12
Cielo abierto (a) : P23, v24
Ciertamente : P8, v25 – P10, v11 – P54, v14 – P55, v13
Cómo : P18, v47 – P29, 62 (It.)
Continuamente : P18, v28
Cuando : P45, v5 – P45, v14 – P46, v2 – P46, v25

D

Demasiado : P59, v23 – P62, v21
Espacio : P7, v37 – P42, v75
Despecho : P33, v5 – P33, v7 (a... de)
Después : P29, v35 (Maj.) – P30, v46 – P55, v31 – P72, v17 – P81, v26
Duda (sin) : P24, v28

E

Encima : P48, v23
Enteramente : P71, v1
escolta (de) : P5, v11

Extrañamente : P52, v12

F

Fin (al) : P23, v26 – P23, v31 – P24, v13 – P29, v24 – P41, v5

Fin (sin) : P61, v20

Frente (de) : P28, v25

Fuera : P65, v47

G

Golpe (de) : P25, v4

Gradualmente : P29, v33

H

Harto : P29, v50

Hoy : P10, v13 – P13, v34 – P17, v8 – P18, v43 – P23, v17 – P27, v34 – P30, v35 –
P30, v45 – P43, v5 – P48, v30 – P58, v9 – P58, v11 – P61, v8 – P63, v13 –
P77, v9

I

Igual de (Al) : P81, v8

Indescifrablemente : P61, v15

Inseparablemente : P41, v36

Íntimamente : P36, v9

Inútilmente : P8, v20 – P67, v13

Irreparablemente : P27, v26

J

Jamás : P42, v72

L

Largamente : P75, v9

Largo (a lo) : P77, v12

Lentamente : P30, v26 – P78, v12

Levemente : P43, v13

Luego : P64, v9

M

Mágicamente : P31, v11

Manera (A la/de) : P29, v17 – P46, v36

Más : P2, v1 – P3, v14 – P5, v9 – P7, v12 – P7, v36 – P14, v5 – P14, v12 – P16, v90
– P17, v17 – P20, v2 – P25, v13 – P25, v17 – P27, v17 – P29, v66 – P30, v24
– P46, v8 – P46, v24 – P47, v17 – P48, v18 (× 2) – P56, v4 – P59, v4 – P63, v3
– P65, v34 – P73, v12 – P73, v13 – P74, v14

Menos : P24, v20 – P29, v49 – P29, v50 – P30, v56 – P37, v8 – P44, v11 – P58, v31
– P58, v32 – P65, v7

Mientras : P29, v35 (Maj.)

Minuciosamente : P59, v19

Modo (a ... de) : P30, v14
Mucho : P7, v28

N

Noche a noche : P22, v16
No... más que : P78, v30
Nuevo (de) : P68, v12
Nunca : P4, v22 – P9, v37 – P14, v4 – P21, v1 – P27, v16 – P47, v42 – P51, v1 – P52, v14 – P58, v29 – P61, v22
Nunca más : P27, v10

P

Pena (en) : P5, v27 (locution adverbiale)
Pero : P5, v20 – P6, v5 – P7, v5 – P8, v20 – P9, v9 – P13, v36 – P13, v45 – P16, v61 – P17, v18 – P18, v35 – P20, v1 – P22, v15 – P22, v19 – P23, v25 – P29, v56 – P33, v11 – P34, v11 – P54, v24 – P57, v9 – P58, v10 – P59, v22 – P59, v25 – P60, v14 – P61, v15 – P62, v14 – P65, v68 – P68, v10 – P71, v11 – P78, v34 – P81, v14
Pesar de (A) : P29, v47
Pie (a) : P23, v14
Pie (de) : P5, v24 (locution adverbiale)
Poco : P62, v17 – P65, v22 – P68, v7 – P68, v8 – P72, v2
Precisamente : P65, v11 – P81, v29

Q

Quizá : P28, v27 – P28, v31 – P66, v7

S

Salvo que : P63, v4
Sencillamente : P3, v17
Siempre : P4, v3 – P18, v6 – P22, v19 – P36, v13 – P39, v2 – P43, v8 – P47, v41 – P62, v13
Siempre (para) : P27, v21 – P67, v11 – P78, v34
Simplemente : P17, v1
Sino : P3, v17 – P4, v19 – P44, v13 – P48, v21
Siquiera (ni) : P34, v9 – P58, v23 – P61, v24 – P66, v2 – P79 (Titre) – P79, v35
Sólo : P8, v6 – P13, v9 – P14, v1 – P14, v2 – P18, v37 – P28, v5 – P30, v57 – P38, v1 – P38, v13 – P47, v33 – P65, v63

T

Tal vez : P3, v15 – P29, v45 – P61, v27 – P62, v24 – P68, v11
También : P10, v23 – P19, v25 – P25, v21 – P46, v21 – P47, v5 – P65, v15 – P65, v68 – P66, v11 – P68, v13 – P73, v4 – P73, v7 – P76, v14 – P78, v10
Tanto : P42, v75 (apocope) – P44, v14 – P64, v12 (apocope) – P66, v5 (apocope) – P72, v19 (apocope) – P76, v26 – P81, v22 (apocope)
Tercamente : P51, v6 – P51, v7
Todavía : P16, v68 – P25, v27 – P38, v8
Todo (del) : P9, v32 – P35, v4

Través de (A) : P29, v56

Tristemente : P15, v7

V

Vanamente : P28, v27 (Maj.)

Vano (en) : P8, v9 – P13, v17 – P25, v24 – P25, v25 – P27, v22 – P44, v4 – P77, v11

Veces (a) : P19, v17 – P79, v26

Veces (muchas) : P81, v11

Venturosamente : P16, v54

Verdaderamente : P16, 2

Veza (a la) : P8, v4

Veza (Por primera) : P31, v6

Veza (última) : P27, v3 – P27, v10

Y

Ya : P3, v6 – P5, v1 – P5, v24 (×4) – P8, v27 – P9, v5 – P11, v2 – P11, v12 – P13, v36 – P16, v8 – P16, v84 – P16, v89 – P17, v3 – P22, v26 – P23, v42 – P23, v43 – P24, v29 – P26, v14 – P27, v3 – P27, v13 – P27, v40 – P30, v2 – P32 (Titre) – P32, v1 – P32, v12 – P33, v1 – P33, v3 – P33, v9 – P34, v13 – P35, v11 – P38, v5 – P42, v69 – P46, v11 – P48, v1 – P48, v2 – P48, v12 – P52, v7 – P54, v20 – P57, v5 – P58, v27 – P59, v2 – P62, v1 – P62, v24 – P65, v31 – P67, v13 – P69, v3 – P72, v11 – P72, v12 – P73, v8 – P77, v7

OBRA POÉTICA, 1 (1923-1929) :

INDEX LEXICAL DES POÈMES

Nous avons attribué un numéro aux poèmes selon leur ordre de parution dans l'Édition Alianza Editorial, de sorte à rendre plus aisé le repérage. Pour faciliter l'utilisation de cet index, nous reprenons ci-dessous la liste avec le numéro correspondant :

F = *Fervor de Buenos Aires* (1923)

- F1 : La Recoleta
- F2 : El Sur
- F3 : Calle desconocida
- F4 : La plaza San Martín
- F5 : El truco
- F6 : Un patio
- F7 : Inscripción sepulcral
- F8 : La rosa
- F9 : Barrio recuperado
- F10 : Sala vacía
- F11 : Rosas
- F12 : Final de año
- F13 : Carnicería
- F14 : Arrabal
- F15 : Remordimiento por cualquier muerte
- F16 : Jardín
- F17 : Inscripción en cualquier sepulcro
- F18 : La vuelta
- F19 : Afterglow
- F20 : Amanecer
- F21 : Benarés
- F22 : Ausencia
- F23 : Llaneza
- F24 : Caminata
- F25 : La noche de San Juan
- F26 : Cercanías
- F27 : Sábados
- F28 : Trofeo
- F29 : Atardeceres
- F30 : Campos atardecidos
- F31 : Despedida
- F32 : Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922

L = *Luna de enfrente* (1925)

- L1 : Calle con almacén rosado
- L2 : Al horizonte de un suburbia
- L3 : Una despedida
- L4 : Amorosa anticipación
- L5 : El general Quiroga va en coche al muere
- L6 : Jactancia de quietud
- L7 : Montevideo
- L8 : Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad
- L9 : Singladura
- L10 : Dakar
- L11 : La promisión en alta mar
- L12 : Casi Juicio Final
- L13 : Mi vida entera
- L14 : Último sol en Villa Luro
- L15 : Versos de catorce

C = *Cuaderno San Martín* (1929)

- C1 : Fundación mítica de Buenos Aires
- C2 : Elegía de los portones
- C3 : Curso de los recuerdos
- C4 : Isidoro Acevedo
- C5 : La noche que en el Sur lo velaron
- C6 : Muertes de Buenos Aires
- C7 : A Francisco López Merino
- C8 : Barrio Norte
- C9 : El Paseo de Julio

I- SUBSTANTIFS

A

- Abalorio : F17, v5
- Abatimiento : F9, v4
- Abrazo : L3, v7 – L3, v13
- Absolución : F4, v11
- Abuelo : F11, v29 (plur.) // C4, v16
- Acacia : F4, v12 (plur.) // C6, v89 (plur.)
- Aceptación : L9, v3
- Acera : F15, v11 (plur.)
- Acontecimiento : F17, v4 (plur.)
- Acopio : F28, v10
- Actividad : F20, v13

Acto : C6, v60
 Actual (lo) : C9, v30
 Ademán : F4, v9
 Adiós : L3, v1
 Adivina : C9, v21 (plur.)
 Admiración : F23, v16 (plur.)
 Afecto : C8, v8 (plur.)
 Afterglow : F19 [Titre]
 Afueras : L2, v2 – L14, v12 – L15, v19
 Agresión : F24, v27
 Agrupación : F23, v9
 Agua : F2, v7 – F9, v4 // L1, v21 – L5, v1 – L7, v6 (plur.) – L7, v8 (plur.) – L8, v6
 (× 2) – L11, v10 – L12, v22 – L15, v18 // C1, v34 – C2, v19 – C3, v16
 Aguatero : C3, v12
 Aire : F21, v22 // L1, v20 – L6, v6 // C1, v34 – C8, v23 – C9, v10
 Ajedrez : C6, v48
 Ala : F24, 33 (plur.) // L7, v3
 Alambrado : L14, v6
 Alambre : L1, v13 (plur.)
 Alameda : F21, v32 (plur.)
 Álamo : F24, v7 (plur.)
 Alba : F20, v9 – F20, v20 – F20, v32 – F32, v4 (plur.) // L1, v5 – L1, v6 – L5, v2 –
 L9, v6 // C2, v29 (plur.) – C5, v4
 Alboroto : L14, v9
 Alcoba : F26, v7 (plur.)
 Alcohol : C9, v20
 Aldea : L10, v11
 Álgebra : F32, v21 (plur.)
 Alhaja : F27, v1
 Aljibe : F2, v8 – F6, v11 // L11, v7 // C7, v12
 Alma : F1, v21 – F1, v29 – F1, v29 (plur.) – F4, v22 (plur.) – F17, v11 – F20, v14
 (plur.) – F20, v29 (plur.) – F22, v12 – F23, v7 (plur.) – F24, v21 – F27, v25 –
 F28, v12 // L5, v13 // C2, v23 (plur.) – C2, v42
 Almacén : L1 [Titre] – L1, v14 – L1, v24 – L15, v8 (plur.) // C1, v21 – C1, v23 –
 C2, v35 (plur.) – C3, v21 – C5, v14 – C8, v15
 Almuédano : F21, v20
 Alquimia : F8, v7
 Alternativa : F5, v17 (plur.)
 Altiplanicie : F12, v7
 Alto : F23, v14 (lo...) // C2, v37 (plur.) – C3, v31 – C5, v36
 Altura : L5, v4
 Alucinación : F19, v8
 Alusión : F23, v8 (plur.)
 Amanecer : F20 [Titre] – F20, v6 // C9, v26
 Ámbito : F18, v3 // L2, v9 – L11, v17
 Amenaza : F20, v9
 Amigo : C7, v14
 Amistad : F6, v10 // C7, v24 (plur.) – C8, v7
 Amor : F11, v18 – F27, v24 – F27, v28 – F31, v1 // L4, v18 – L12, v7 // C7, v13 –
 C8, v9 – C8, v17 – C8, v19

Amparo : F18, v10
 Anchura : F3, v10 – F24, v21 // L2, v2 // C1, v10
 Andanza : F28, v13
 Andar (el) : C2, v25 – C5, v16
 Ángel : F24, v32 (Maj.) // L3, v3 – L14, v3 (Maj.) // C2, v36
 Angustia : C6, v60
 Anheló : F27, v6 (plur.) – F27, v15
 Anima : L5, v27 (plur.) // C6, v20 (plur.)
 Aniversario : F10, v9 (plur.)
 Anochecer : C8, v5 (plur.)
 Antepasados : F10, v18 // L12, v12 (× 2)
 Anticipación : L4 [Titre]
 Antiguo : C4, v9
 Año : F12 [Titre] – F14, v18 (plur.) – F18, v1 (plur.) // L1, v21 (plur.) – L7, v4 (plur.) // C4, v35 (plur.) – C5, v19 (plur.)
 Aproximación : L13, v3
 Aquelarre : F13, v5
 Árabe : F32, v18 (plur.)
 Araña : L5, v3
 Árbol : F1, v27 (plur.) – F4, v11 (plur.) – F18, v4 (plur.) – F23, v19 (plur.) – F32, v12 (plur.) // L14, v10 // C3, v25 (plur.) – C6, v74
 Arboleda : F29, v5
 Arbolito : F16, v8
 Arcángel : F30, v1 (Maj.)
 Archivo : C4, v19 (plur.)
 Arcilla : L9, v12
 Arco : F2, v11 – F9, v7 // L9, v16
 Arena : F3, v8 – F16, v5
 Arenal : L10, v2
 Argumento : C8, v8
 Arista : F24, v27 (plur.)
 Arrabal : F14 [Titre] – F14, v1 – F20, v7 (plur.) – F26, v13 (plur.) – F32, v2 (plur.) // L12, v9 (plur.) – L13, v10 – L15, v4 (plur.)
 Arriate : C2, v24
 Arte : F8, v7
 As : F5, v12
 Asfalto : F24, v8
 Asombro : F11, v3 – F12, v13 – F17, v9 // L11, v5 – L12, v10
 Atardecer : F29 [Titre, plur.] // L6, v14 (plur.) – L10, v11 – L11, v11 // C2, v6 (plur.)
 Atrio : C6, v67
 Audacia : F7, v3
 Aureola : L15, v3
 Aurora : L1, v23 // C1, v18 (plur.)
 Ausencia : F15, v7 – F22 [Titre] – F22, v13 – F22, v16 – F31, v10
 Autoridad : F5, v12
 Aventura : F5, v11 (plur.) – F11, v3 (plur.) // L15, v19
 Aversión : C8, v8 (plur.)
 Ayer : F1, v12 (plur.) // C1, v30 (plur.)
 Azar : F12, v14 (plur.) – F29, v4 // L15, v18 // C3, v35
 Azotea : L7, v3 (plur.)

Azul : F4, v17 // L10, v4

B

Bacía : C8, v28

Balaustrada : F3, v15 (plur.)

Balazo : C7, v7

Balcón : F3, v16 (plur.) – F24, v12 (plur.)

Balconcito : C8, v21 (plur.)

Baldío : C2, v6 (plur.)

Balido : C6, v31 (plur.)

Banco : F2, v3 – F4, v19

Bandera : F25, v8 // C4, v25 (plur.)

Bandoneón : C6, v30 (plur.)

Baraja : C2, v28 – C8, v15

Barba : C4, v36 – C6, v15

Barquito : C1, v3 (plur.)

Barrial : C6, v10

Barrio : F9 [Titre] // C1, v16 – C1, v19 – C5, v14 – C6, v57 – C8 [Titre] – C8, v7 – C8, v20 – C8, v31 – C9, v13

Barro : C1, v1 – C2, v19 – C6, v29

Base : F20, v15 // C3, v13

Batalla : F7, v5 – F32, v1 (plur.) // C4, v13 (plur.) – C4, v24

Baza : F5, v20 (plur.)

Belleza : L12, v24

Benteveo : L2, v6 (plur.)

Beso : L3, v5 (plur.)

Biógrafo : L10, v6

Blanco : L8, v2

Blancura : F11, v4 – F27, v23

Boca : L12, v22

Bocacalle : L1, v1

Bosque : F20, v18 // L10, v10 (plur.)

Brasero : C6, v68 (plur.)

Brazo : L4, v7 (plur.)

Brisa : C5, v42

Brocado : F10, v2

Brillo : F19, v4

Brisa : F24, v6

Brújula : C1, v12

Bruñimiento : F4, v4

Buen : C4, v8

Busca : F4, v1

C

Caballería : C4, v31

Caballo : L12, v19

Cabeza : F13, v4

Cabida : F24, v20

Caducidad : F1, v1 // C6, v59

Calabozo : C3, v16
 Calesita : L15, v13 (plur.)
 Calle : F3 [Titre] – F3, v9 – F3, v20 – F3, v24 – F4, v2 (plur.) – F9, v1 (plur.) – F9, v11 (plur.) – F10, v16 – F13, v2 – F14, v12 – F18, v16 – F20, v4 (plur.) – F20, v36 (plur.) – F21, v17 (plur.) – F24, v3 (plur.) – F24, v24 – F24, v34 (plur.) – F25, v10 (plur.) – F26, v5 – F28, v8 – F29, v2 – F29, v3 // L1 [Titre] – L1, v10 – L1, v18 – L1, v22 – L1, v30 – L1, 31 – L7, v7 (plur.) – L7, v13 (plur.) – L12, v21 (plur.) – L14, v2 – L14, v13 (plur.) – L15, v2 (plur.) // C2, v31 (plur.) – C2, v37 – C2, v38 (plur.) – C4, v21 – C5, v11 (plur.) – C5, v41 (plur.) – C6, v29 (plur.) – C6, v48 (plur.) – C9, v1
 Callejón : L2, v13 (plur.)
 Camalote : C1, v4 (plur.)
 Caminata : F24 [Titre]
 Camino : F18, v6 (plur.) – F30, v2 – F31, v7 // L1, v3 (plur.) – L1, v4 – L1, v21 (plur.) – L10, v2 (plur.) // C3, v17 (plur.)
 Campana : C7, v16 (plur.)
 Campanada : F12, v9 (plur.)
 Campanita : C3, v12
 Campito : L15, v20 (plur.)
 Campo : F24, v6 – F25, v11 – F30 [Titre, plur.] – F30, v9 – F31, v7 (plur.) // L5, v3 – L6, v3 – L14, v12 // C1, v17
 Canción : L12, v11
 Candelabro : F3, v25
 Canoa : L8, v7 (plur.)
 Cansancio : L7, v1
 Cántaro : L15, v1 (plur.)
 Cañaveral : C3, v23 (plur.)
 Caoba : F4, v4 – F10, v1 – F11, v5 – F26, v8
 Caos : C9, v18
 Capricho : F20, v25
 Cara : L8, v7 // C4, v18 – C4, v36 (plur.) – C4, v37 (plur.) – C5, v35 (plur.) – C6, v5 – C9, v14 (plur.)
 Cárcel : F21, v9 (plur.) – F29, v10
 Carga : L14, v5
 Cariño : C8, v22
 Carnaval : C3, v19 – C6, v31
 Carne : F13, v6 – F27, v23 // C6, v16 – C9, v3
 Carnicería : F13 [Titre] – F13, v2
 Carrero : C3, v18 (plur.)
 Carro : L2, v7 (plur.) // C2, v33 (plur.) – C6, v43 (plur.) – C9, v31 (plur.)
 Cartel : C9, v24
 Cartón : F5, v2
 Casa : F3, v14 (plur.) – F3, v25 – F6, v7 – F11, v17 (plur.) – F14, v4 (plur.) – F18, v2 – F18, v19 – F20, v46 – F21, v6 (plur.) – F24, v10 (plur.) // L1, v25 (plur.) – L15, v7 (plur., × 2) // C3, v1 – C3, v11 – C4, v21 – C5, v4 – C5, v5 – C5, v17
 Caterna : F18, v13
 Caudal : F15, v15 // L15, v22
 Causa : F12, v10
 Celosía : L7, v10 – L8, v3

Cementerio : C6, v2 – C6, v41
 Cencerro : F30, v5 (plur.)
 Ceniza : F1, v35 – F7, v10 – F8, v7 – F11, v36 // C6, v68
 Censo : F7, v7 – F11, v20
 Centavo : L15, v21 (plur.)
 Cera : C9, v24
 Cercanía : F10, v5 – F26 [Titre, plur.] // L11, v1
 Cerro : F16, v10 (plur.)
 Certidumbre : F1, v2 (plur.) – F26, v1
 Ciego : F20, v50 (plur.) – F27, v21 (plur.) // L9, v4 // C6, v74 – C8, v16
 Cielo : F3, v12 – F6, v5 – F6, v7 – F9, v3 – F18, v13 (plur.) – F23, v15 (Maj.) – F26, v3 – F30, v7 – F32, v3 // L2, v14 (plur.) – L9, v11 – L10, v5 – L11, v8 (plur.) – L14, v2 – L14, v8 – L14, v12 // C1, v6 – C2, v7 – C2, v32 – C3, v5 – C6, v85 – C8, v21 – C8, v27
 Cierto (lo) : C1, v9
 Cigarrería : C1, v29
 Cigarro : L8, v8
 Círculo : F2, v7 – F6, v3
 Cisterna : L9, v3
 Ciudad : F14, v16 – F21, v13 – F21, v23 – F21, v27 – F27, v3 // L6, v3 – L7, v12 – L12, v8 – L15, v1 – L15, v3 – L15, v5 // C9, v15
 Clamor : F9, v2 – F10, v16
 Claridad : L10, v6 – L14, v3
 Clarín : F7, v8 (plur.)
 Claror : L7, v8 – L9, v7
 Coche : L5 [Titre] – L5, v4 – L5, v9
 Codicia : L6, v17
 Colegial : C7, v17
 Color : F3, v12 (plur.) – F6, v2 (plur.) – F9, v8 (plur.) – F14, v14 (plur.) – F15, v9 – F20, v43 (plur.) – F29, v15 (plur.) – F30, v12 (plur.) // C2, v9
 Comando : C4, v25 (plur.)
 Comentario : C6, v88
 Comisario : C4, v9 – C4, v10
 Compadre : C1, v23 – C2, v25
 Complicidad : F20, v45
 Confesión : L1, v26
 Confín : L9, v7
 Confirmado (lo) : C7, v9
 Congestión : C4, v17
 Congoja : F23, v13 (plur.) // C5, v43
 Conjetura : F11, v13 (plur.) – F20, v10
 Conjunción : F1, v10
 Conmemoración : C6, v90
 Conocimiento : C9, v26
 Constelación : F2, v6 (plur.) // L8, v9 (plur.)
 Conventillo : C3, v6 – C6, v4 (plur.) – C6, v20 – C6, v78 (plur.)
 Convicción : C6, v60
 Corazón : F3, v17 // L12, v4 – L12, v18 – L12, v20
 Corazonada : F24, v6 (plur.)
 Corralón : C1, v27

Cordobesada : L5, v12
Corneta : C2, v14 – C6, v31 (plur.)
Cornisa : F3, v11 (plur.) // L11, v5 (fém. plur.)
Corriente : C1, v4
Corrupción : F32, v10
Cosa : F1, v34 (plur.) – F2, v12 (plur.) – F20, v26 (plur.) – F29, v12 (plur.) – F30, v13 (plur.) – F32, v20 (plur.) // L1, v6 (plur.) – L1, v19 (plur.) – L5, v9 – L13, v14 (plur.) // C1, v5 – C1, v32 – C2, v22 (plur.) – C2, v23 (plur.) – C2, v37 – C5, v22 (plur.) – C6, v38 – C6, v46 (plur.) – C6, v86 – C8, v8 (plur.) – C8, v18 – C8, v25 (plur.) – C8, v26 (plur.)
Costa : F28, v1 // L8, v4 (plur.) // C1, v13
Costado : C2, v33 – C6, v89
Costumbre : F7, v3 – F23, v7 (plur.) // L4, v2 – L12, v10 – L15, v11 // C6, v12 (plur.)
Creación : F5, v4
Cristal : F9, v13 (plur.) – F10, v15 (plur.)
Crueldad : F27, v18
Cruz : C6, v47 (plur.)
Cuadra : C5, v17
Cuarteador : C6, v10 (plur.)
Cuartel : F21, v31 (plur.)
Cuarto : C4, v48 (plur.)
Cubierta : L9, v18
Cuchillo : L15, v15
Cuento : C1, v33
Cuerda : F22, v17
Cuerpo : L4, v2 // C5, v27
Cuesta : C6, v56
Culpa : F11, v24
Cumpleaños : C6, v69 (plur.)
Cumplimiento : F12, v5
Cúpula : C6, v47 (plur.)
Curso : C3 [Titre]
Curva : F4, v13 (plur.)

Ch

Chacra : C6, v12 (plur.)
Chico : L14, v9 (fém. plur.)
Choza : L10, v7 (plur.)

D

Daguerrotipo : F10, v4 (plur.) // C4, v36 (plur.)
Deceso : C5, v1
Declaración : C7, v1
Declive : F3, v6 – F6, v6 – F16, v7 // L7, v2 // C3, v32
Decoro : F28, v12
Deformación : C9, v17 (plur.)
Degollado : L5, v11 (plur.)
Deliberación : C9, v1

Delicia : F27, v17
 Derrota : F32, v3 (plur.) // C7, v4
 Desaguadero : C6, v56
 Desamor : F27, v9
 Descampado : C6, v86
 Descuido : C8, v2
 Desgano : C6, v30 – C8, v22 (plur.)
 Dishonor : C7, v6
 Desierto : F16, v6 // L10, v1 // C1, v30
 Desolación : F11, v17
 Despedida : F31 [Titre] // L3 [Titre]
 Destierro : F7, v9 – F18, v1
 Destino : F5, v3 (plur.) // L10, v9 – L15, v15 // C4, v6 – C5, v20 (plur.) – C6, v32 – C9, v28
 Devastación : C3, v27
 Devoción : F23, v3
 Día : F1, v33 (plur.) – F10, v14 – F11, v26 – F15, v15 (plur.) – F16, v15 – F20, v45 – F21, v22 – F22, v7 – F24, v23 – F24, v33 – F25, v11 – F28, v5 // L1, v19 (plur.) – L5, v20 – L6, v6 – L8, v2 (× 2) – L9, v9 (plur.) // C2, v30 – C3, v8 (plur.) – C4, v4 – C4, v18 – C4, v39 (plur.) – C4, v48 (plur.) – C7, v7 – C9, v28 (plur.)
 Diablura : F5, v24 (plur.)
 Dialecto : F23, v8
 Diálogo : C4, v7
 Dicción : C6, v75
 Dicha : F28, v9 // L4, v10 – L13, v3 // C2, v8
 Diente : F21, v34 (plur.)
 Dignidad : F1, v7
 Dinastía : C6, v70 (plur.)
 Dintel : F13, v3
 Dios : F11, v26 – F11, v39 (Maj.) – F15, v4 (Maj.) – F20, v40 (Maj.) – F21, v23 (plur.) – F21, v24 (Maj.) // L4, v16 (Maj.) – L5, v25 (Maj.) – L13, v16 (Maj.) – L14, v10 – L15, v21 (Maj.) // C9, v32 – C9, v34
 Disolución : F11, v41 // C6, v80 – C7, v9
 Distancia : F21, v5 (plur.) – F25, v2 (plur.) – F26, v12 (plur.) // L14, v5
 Divinidad : F32, v13 (plur.)
 Docilidad : F23, v2
 Doctrina : F20, v19
 Dolor : F17, v9
 Domingo : L15, v13 (plur.)
 Dormitorio : F30, v14 // C4, v44
 Dulce : C6, v69
 Dulzura : F24, v7 // C6, v72 (plur.)
 Duración : F17, v11

E

Eco : F11, v15 – F32, v10
 Ejecución : C6, v79 (plur.)
 Ejército : F7, v2 (plur.) // C4, v23 (plur.) – C4, v42
 Elegía : C2 [Titre] – C2, v1 – C2, v4 – C2, v10

Embeleco : C1, v15 (plur.)
Encono : L10, v3
Encrucijada : F6, v9 – F26, v11 (plur.) // L10, v1
Endriago : C1, v11 (plur.)
Enigma : F12, v12 // C6, v93
Entierro : C6, v77 (plur.)
Entraña : F30, v13 (plur.) // L15, v17 // C6, v2
Envido : F5, v11
Escolta : L5, v11
Escritura : L6, v1 (plur.)
Esencial (lo) : F17, v7
Esfinge : F32, v7
Espacio : F1, v20 – F1, v23 – F6, v4 – F19, v8 – F28, v3 – F32, v5
Espada : F1, v17 (plur.) – F5, v12 (plur.) – F7, v3 – F25, v2 – F27, v18 (plur.) – F32, v16 // L3, v14 (plur.) – L5, v19 (plur.) – L6, v13 – L9, v1 – L10, v10 (plur.)
Espalda : C6, v78
Espectador : F24, v24 – F28, v4
Espejo : F1, v25 (plur.) – F10, v6 – F17, v13 – F21, v2 – F22, v2 – F26, v9 – F29, v9 (plur.) – F30, v15 (plur.) // C5, v23 – C9, v2 – C9, v14 (plur.)
Espera : C2, v16 – C5, v16
Esperanza : F3, v16 – F5, v14 – F15, v1 – F15, v11 – F17, v8 – F24, v14
Espíritu : C9, v27
Esplendor : F25, v1 (plur.)
Espuria : C9, v23
Esquina : L1, v16 – L15, v3 (plur.) // C1, v24 – C2, v35 (plur.) – C2, v43 (plur.) – C3, v22 – C8, v12 (Maj., plur.) – C8, v23 (Maj., plur.)
Estaca : L5, v15
Estatua : F4, v14
Estío : F9, v15
Estrella : F2, v2 (plur.) – F6, v9 (plur.) – F21, v13 (plur.) – F24, v30 (plur.) – F25, v13 (plur.) // L7, v6 – L8, v7 (plur.) – L11, v2 (plur.) // C6, v12 (plur.) – C8, v23
Estrellita : C1, v7
Estría : L8, v3
Estupor : L14, v14
Eternidad : F6, v9 // L10, v9 – L11, v12 // C7, v20
Eterno (lo) : L12, v6
Exaltación : F11, v33 (plur.)
Examen : F10, v7
Existir : C6, v96

F

Fallecimiento : C5, v26
Fallo : C6, v32
Falsía : F19, v11
Fantasma : L5, v24
Farol : F20, v2 (plur.) – F24, v28
Fauna : C9, v23
Favor : L4, v5
Fe : C4, v40 – C8, v10

Fealdad : C9, v14
 Fecha : F1, v9 (plur.) – F10, v8 (plur.) // C4, v2 (plur.) – C6, v53 (plur.)
 Felicidad : C9, v37
 Feria : L9, v14
 Ficción : L4, v17
 Fiebre : L8, v4 // C4, v18 – C6, v3
 Fiesta : F16, v15 // L4, v1 – L12, v3
 Fila : F1, v4 (plur.)
 Filo : F25, v2
 Fin : F1, v15 // C7, v7
 Final : F12 [Titre]
 Finura : F3, v8
 Firmamento : F31, v7 // L10, v2 – L11, v3 – L15, v4
 Firmeza : L11, v14
 Flaqueza : F23, v13 // C4, v41
 Flor : F1, v10 – F8, v11 // C5, v38 (plur.) – C6, v88 (plur.) – C6, v90 (plur.) – C6, v94 (plur.) – C8, v14 (Italique)
 Follaje : F21, v13
 Fondo : F3, v13 – F16, v6 – F32, v5 – F32, v6 // C3, v29 – C6, v21
 Forma : F1, v20 (plur.) – F20, v20
 Fragancia : F8, v3
 Fraude : C4, v3 (plur.)
 Frente : F4, v8 // L4, v1 // C5, v42 – C6, v73
 Frescura : F1, v11
 Frío : F21, v34 // L5, v2
 Frontera : C2, v21
 Fruto : C4, v9 (plur.)
 Fuerza : C6, v25
 Fulgor : L8, v4
 Fundación : C1 [Titre]

G

Galerón : L5, v5
 Garganta : F11, v19 – F22, v17
 Gauchaje : F11, v18
 Generación : F5, v22 (plur.)
 General : L5 [Titre] – L5, v10
 Generosidad : F9, v13 (plur.) // C6, v74
 Geografía : C3, v30
 Gloria : F4, v16 – F7, v10
 Goce : F17, v9
 Godo : F32, v18 (plur.)
 Gomero : C8, v27
 Gorrión : C3, v6 (plur.) – C3, v24 (plur.)
 Gota : F12, v16 (plur.)
 Gracia : L11, v4 // C2, v16
 Gravedad : L3, v11 // C5, v18
 Gravitación : C7, v13
 Gringo : C1, v26
 Guerra : F32, v3

Guitarra : L2, v5 (plur.) – L6, v12 // C6, v34 – C8, v15
Gusto : C7, v20

H

Habanera : C1, v26
Hábito : F18, v20 // C5, v27 – C8, v5 (plur.)
Hambre : L5, v3
Hazaña : F7, v7 (plur.) // L10, v9 (plur.)
Hebreo : F3, v2 (plur.)
Hecho : F5, v21 – F11, v31 – F11, v31 (plur.) // C8, v10 (plur.) – C8, v29
Hendija : C3, v15
Heredad : F9, v12
Herida : F11, v25 // L14, v2
Hermano : L9, v19 (fém.) // C7, v17 (fém.)
Hermosura : F9, v1 – F27, v8 – F27, v10 – F27, v27 – F28, v4
Hiedra : F1, v18
Hierro : L5, v21 (plur.) – L6, v7 // C2, v21 – C9, v32
Higuera : C2, v41 – C7, v12
Historia : F1, v12
Hoguera : F25, v5 (plur.)
Hoja : F9, v14 (plur.) – F16, v8 (plur.) – F18, v11 (plur.) – F27, v13 // L11, v15 (plur.)
Hombre : F3, v26 (plur.) – F4, v9 – F17, v6 (plur.) – F21, v33 (plur.) – F27, v4 (plur.) // L5, v27 (plur.) – L8, v8 – L8, v12 (× 2) – L11, v14 (plur.) – L13, v7 (plur.) – L13, v17 (plur.) // C1, v9 (plur.) – C1, v31 (plur.) – C2, v40 (plur.) – C3, v4 (plur.) – C4, v15 (plur.) – C4, v34 – C5, v14 (plur.) – C5, v18 (plur.) – C6, v18 – C6, v95 (plur.) – C8, v5 (plur.) – C9, v30 (plur.)
Hondonada : F22, v12
Hondura : F14, v13 – F18, v16 // L9, v6 – L14, v4 // C6, v22
Honor : C3, v11
Honra : C6, v23
Hora : F3, v7 – F3, v19 – F20, v21 – F20, v38 – F20, v40 // C5, v7 (plur.) – C5, v24 (plur.)
Horizonte : F14, v3 – F21, v14 // L1, v12 – L2 [Titre] – L14, v6 // C1, v25
Horror : F1, v33 – F11, v19
Hospital : F21, v31 (plur.)
Hospitalidad : C5, v39
Hueco : C2, v17 (plur.) – C2, v32 (plur.)
Huella : L8, v6 (plur.)
Hueso : C6, v20 (plur.)
Humanidad : L6, v8 – L6, v9
Humareda : L9, v7
Humedad : F2, v11
Humo : L8, v9 // C6, v45

I

Idea : F20, v16 (plur.)
Ídolo : F13, v7 // L10, v10 (plur.) // C9, v34
Ignorancia : F2, v5 // C9, v9

Imagen : F11, v8 – F20, v36 – F21, v26 (plur.) – F22, v8 – F32, v9 // C7, v15
Imán : C1, v12 (plur.)
Imposibilidad : C7, v4
Imprecisión : L8, v11 (plur.)
Incertidumbre : F11, v34
Increíble (el) : C5, v37
Indecisión : F10, v2 – F24, v29
Indiferencia : F1, v16 // C8, v4
Indio : C1, v8 (plur.)
Infancia : F10, v13 – F18, v2
Infantería : C4, v30
Infierno : L5, v25 // C9, v22
Iniciación : F3, v2
Injuria : F11, v40
Inmediato (lo) : L8, v10
Inmortalidad : F9, v15 – F11, v23 – F17, v15 – F28, v13 // L13, v11 // C6, v23
Inocencia : C9, v25
Inquietud : L1, v9 – L11, v9
Inscripción : F7 [Titre] – F17 [Titre]
Instante : F11, v9 – F20, v30 – F20, v32
Instrumento : F1, v21 (plur.)
Integridad : C5, v21
Interrogación : C9, v11
Intimidación : L3, v5 – L4, v1 – L9, v13 – L13, v3
Inutilidad : C8, v2
Ira : L6, v7 – L9, v2
Irrealidad : C9, v18

J

Jacarandás : F4, v12
Jactancia : L6 [Titre]
Jardín : F8, v4 – F8, v5 – F9, v10 (plur.) – F16 [Titre] – F16, v7 – F16, v13 – F18, v18 – F21, v2 – F23, v1 – F32, v7 (plur.) // L11, v9 // C3, v1 – C3, v14 – C3, v17 – C3, v33 – C4, v44 – C6, v85
Jardincito : F16, v15
Jarro : L8, v5
Jazmín : F2, v9
Jefe : L10, v4 // C4, v26 (plur.)
Jornada : L13, v15 (plur.)
Juego : F5, v17
Jugador : F5, v19 (plur.)
Juicio : L12 [Titre, Maj.] – L14, v1 (Maj.)
Julio : C9 [Titre, Maj.] – C9, v6 (Maj.) – C9, v35 (Maj.)
Juramento : C8, v3

L

Labios : F21, v33 // L3, v4 – L13, v1
Lado : L12, v21 // C4, v8 – C9, v14
Ladrón : F15, v14 (plur.) // L10, v7

Lágrima : F3, v18 // L3, v15 (plur.) // C7, v9
 Lámpara : F4, v7 – F26, v6
 Lanza : F7, v6 (plur.) // L5, v17 (plur.) // C3, v23 (plur.)
 Lapsó : F12, v4
 Latín : F1, v9
 Latido : L6, v12
 Latitud : F4, v21 (plur.)
 Lazareto : C6, v58
 Lazo : L6, v6
 Lealtad : C8, v30
 Leche : C6, v69
 Lecho : F32, v17
 Legua : F16, v5 (plur.) // L15, v2 (plur.) // C2, v37
 Lejanía : F24, v2 (plur.) – F25, v9
 Lejano (lo) : L11, v3
 Lenguaje : L9, v5
 Lentitud : F5, v15 // L6, v20
 Leña : F25, v6
 Letra : C7, v17
 Letrero : C8, v14
 Leva : C4, v29 – C4, v33
 Libro : F32, v7 // L8 [Titre] // C5, v27 (plur.) – C9, v21 (plur.)
 Limosna : F11, v42 (plur.)
 Limpidez : F3, v18
 Linaje : C5, v29
 Linde : F5, v8 (plur.)
 Línea : F24, v5 (plur.) – F32 [Titre, plur.]
 Lucero : L3, v12
 Lucidez : C9, v13
 Lugar : F1, v35 – F21, v28 – F22, v5 (plur.) // C4, v2
 Luna : F6, v3 – F18, v9 – F18, v17 – F30, v6 – F32, v11 // L1, v15 – L5, v2 – L9, v15 – L9, v16 – L12, v6 – L12, v21 – L12, v25 // C1, v10 (plur.)
 Lupanar : F13, v1 // C9, v15 (plur.)
 Luz : F1, v24 – F2, v4 (plur.) – F3, v7 – F4, v16 (plur.) – F10, v14 – F16, v13 – F19, v7 – F20, v22 – F20, v43 – F20, v47 – F21, v17 – F22, v7 (plur.) – F24, v29 – F28, v3 // L1, v20 – L1, v28 – L1, v30 – L3, v10 – L6, v1 – L7, v13 – L9, v17 – L11, v14 – L14, v9 – L15, v7 – L15, v8 // C4, v48 – C5, v7 – C6, v66 – C9, v29 (plur.)

LL

Llama : F26, v8
 Llamador : F3, v15 (plur.)
 Lllamarada : F25, v7 (plur.) // L9, v2 // C6, v29
 Llaneza : F23 [Titre]
 Llano : L8, v4
 Llanura : F7, v4 – F19, v5 // L1, v11 // C4, v31
 Llave : F32, v21 (plur.) // C5, v27
 Lluvia : F32, v7 // L1, v2 // C1, v18 (plur.)

M

- Madera : C6, v47
Madrejón : L5, v1
Madreselva : F2, v9
Magia : F20, v29 – F31, v3 // C6, v16 – C9, v21
Majestad : F13, v7 // C6, v49
Malevo : C3, v21
Manantial : L9, v2
Mano : F18, v4 (plur.) – F22, v11 (plur.) – F29, v7 // L15, v22 (plur.) // C6, v34 – C7, v1
Manta : L10, v4
Manuscrito : L8 [Titre]
Manzana : F14, v5 (plur.) – F14, v9 // C1, v16 – C1, v17 – C1, v18 – C1, v19
Mañana : F10, v13 (fém. plur.) – F21, v15 (fém.) – F22, v3 // L6, v18 (masc.) – L7, v8 (fém.) // C2, v34 – C6, v44 (fém. plur.) – C7, v2 (fém. plur)
Mar : F11, v35 (masc.) – F16, v12 (masc.) – F22, v18 (masc.) – F28, v2 (masc.) – F31, v3 (masc.) // L1, v27 (fém.) – L9, v1 (masc.) – L9, v4 (masc.) – L9, v5 (masc.) – L9, v9 (masc.) – L9, v11 – L9, v13 (masc.) – L10, v1 (masc.) – L10, v3 (masc.) – L11 [Titre, fém.] – L13, v5 (masc.) // C1, v10 (masc.) – C6, v22 (masc.) – C9, v5
Marea : L12, v19
Mármol : F1, v5 – F1, v10 – F11, v10 – F13, v6 (plur.) – F17, v1 – F17, v6 – F20, v17 – F31, v9 – F32, v11 // C6, v62 (plur.) – C6, v80 – C7, v9 – C8, v21
Mástil : L9, v15 – L11, v4 (plur.)
Mate : F24, v1 // L15, v16 // C5, v24
Mausoleo : C6, v90 (plur.)
Mayor : F5, v22 (plur.) // C5, v19 (plur.) – C5, v22
Mayoral : C2, v14 (plur.)
Médano : F16, v3 (plur.)
Medianía : F3, v14
Medianoche : F24, v18
Mejilla : L12, v6 (plur.)
Memoria : F11, v13 (plur.) – F15, v1 – F23, v6 – F24, v7 (plur.) – F28, v10 (plur.) // L4, v10 // C4, v19 – C8, v16
Mención : F11, v14
Mendigo : F29, v7
Mente : F20, v13
Mercado : C4, v9
Mesa : F5, v8
Metáfora : F12, v3 // C4, v46
Meteoro : L6, v2 (plur.)
Mezquita : L10, v6
Miedo : F19, v9 – F24, v5 – F32, v8 // L1, v6 – L5, v7 (plur.) // C3, v15 – C3, v28
Milagro : F1, v30 – F1, v31 – F12, v13 – F17, v9 – F27, v11 // L1, v4 // C5, v30
Millar : L5, v16 (plur.)
Milonga : C2, v27 (plur.) – C8, v12
Mirada : F9, v6 (plur.) – F23, v4 (plur.) // L9, v11
Mismo (lo) : C6, v22 – C6, v35
Misterio : C5, v2 – C8, v3 – C8, v6

Místico : F15, v4 (plur.)
 Mitología : F5, v7
 Modo : C8, v6
 Molino : C3, v9
 Mono : C6, v41
 Monstruo : C9, v23 (plur.)
 Montaña : F7, v2 (plur.) – F11, v12 // C3, v31
 Montonera : C6, v20
 Moreno : L5, v8
 Mortalidad : C6, v27
 Muchacho : C2, v13 (fém. plur.) – C8, v15 (plur.)
 Muchedumbre : F28, v2 – F29, v1
 Mueble : F10, v1 (plur.)
 Muere : L5 [Titre]
 Muerte : F1, v14 – F1, v23 – F4, v23 – F11, v20 (plur.) – F11, v21 (plur.) – F15 [Titre] – F15, v3 // L1, v29 – L2, v15 – L5, v6 – L5, v9 – L5, v22 – L6, v4 // C2, v12 – C2, v29 – C4, v47 – C5, v10 – C5, v34 – C6 [Titre, plur.] – C6, v5 – C6, v6 – C6, v14 – C6, v17 – C6, v23 – C6, v36 – C6, v37 – C6, v39 – C6, v42 – C6, v46 – C6, v50 (plur.) – C6, v52 – C6, v54 (plur.) – C6, v64 – C6, v65 – C6, v75 – C6, v94 – C7, v1 – C7, v10 – C7, v15 – C7, v21 – C9, v36
 Muerto : F15, v3 (× 2) – F15, v6 // C5, v32 – C5, v37 – C6, v15 (plur.) – C6, v16 (fém. plur.) – C6, v81 (plur.)
 Mujer : L13, v6
 Muladar : F21, v9 (plur.)
 Multitud : F27, v8
 Mundo : F9, v6 – F15, v7 – F20, v7 – F20, v12 – F20, v33 – F20, v42 – F21, v28 // L8, v11 – L14, v7 // C5, v15 – C6, v11 – C7, v2 – C7, v20 – C8, v18 – C9, v16
 Murga : C3, v20 (plur.)
 Muro : F21, v10 (plur.) // L10, v8 (plur.) – L11, v10
 Música : F3, v5 – F22, v9 (plur.) // L1, v32 – L12, v23 // C7, v11 – C8, v19 – C9, v4

N

Nacimiento : C6, v17
 Nación : C6, v81
 Nada : F11, v38
 Naípe : F5, v1 (plur.) – F14, v14 (plur.) // C1, v21 – C9, v19 (plur.)
 Necrópolis : C6, v45
 Negrura : L5, v6
 Nicho : F22, v8
 Nido : F18, v12
 Niño : F3, v16 (fém.) – F24, v14 (fém. plur.) // L4, v3 (fém.) – L13, v8 (fém.) // C6, v84 (fém.)
 Noche : F3, v4 – F5, v19 – F6, v3 – F8, v4 – F11, v38 – F12, v7 – F15, v15 (plur.) – F16, v11 – F20, v1 – F20, v49 – F24, v2 – F24, v11 – F24, v34 – F25 [Titre] – F25, v3 – F25, v12 – F27, v19 – F30, v15 – F31, v2 (plur.) – F31, v6 (plur.) – F32, v14 // L1, v1 – L1, v8 – L1, v24 – L3, v10 – L3, v19 (plur.) – L6, v7 – L7, v3 – L8, v5 – L11, v14 (plur.) – L12, v2 – L12, v3 – L13, v15 (plur.) – L14, v8 – L15, v16 // C3, v26 – C5 [Titre] – C5, v6 – C5, v8

(plur.) – C5, v12 – C5, v21 – C5, v33 – C5, v43 – C6, v21 – C6, v33 (× 2) – C9, v15

Nombre : F11, v7 – F11, v17 – F17, v4 – F32, v15 // L5, v17 – L6, v19 – L8, v10 // C4, v2 (plur.) – C5, v2 – C6, v53 (plur.)

Noria : L15, v13

Norte : C6, v78 (Maj.) – C8 [Titre, Maj.] – C8, v14 (Maj., italique)

Noticia : C7, v11 (plur.)

Nube : L9, v14 (plur.) // C2, v44 (plur.)

O

Objeto : F23, v5 (plur.)

Obra : F20, v41

Ocaso : F19, v1 – F22, v14 – F27, v1 – F29, v13 – F32, v1 // L9, v13 – L14, v3 – L14, v13 – L15, v3

Occidente : L15, v6 (Maj.)

Odio : F11, v42

Oeste : C6, v8 (Maj.)

Ojos : F15, v10 – F20, v50 – F21, v4 // L1, v1 // C5, v36 – C6, v15

Olor : F2, v9 – F9, v9

Olvido : F11, v20 – F17, v2 // C2, v12 (plur.) – C6, v14 (plur.) – C8, v6

Opinión : F17, v4

Oprobio : C7, v7

Oración : L6, v14 // C3, v24 – C3, v33

Orden : L5, v26 (plur.)

Organito : C1, v25 – C2, v13

Oriente : F21, v19 (Maj.)

Orilla : L4, v12 – L15, v9 (plur.) – L15, v17 (plur., italique) // C6, v27 (plur.)

Orillero : C6, v34

Oro : F5, v14 (plur.) – F29, v6

Oscuridá : F29, v11

Oscuridad : F21, v8

P

Página : F23, v2

País : F5, v10 // L3, v14 – L11, v16 – L14, v12 (plur.) // C4, v9

Pájaro : F1, v28 (plur.) – F2, v10 – F18, v12 – F20, v48 – F29, v6 // C6, v75 (plur.) – C9, v10 (plur.)

Palabra : F5, v16 (plur.) – F22, v10 (plur.) // L4, v4 (plur.) – L12, v16 (plur.) – L13, v12 (plur.) – L15, v18 // C4, v3 – C6, v35 (plur.) – C6, v54 – C6, v59 – C6, v93 – C7, v3 (plur.) – C8, v30

Palmera : F18, v11 // C3, v5

Paloma : F3, v1 // L11, v6 (plur.)

Pampa : L2, v1 – L2, v4 – L2, v8 – L2, v11 – L2, v14 – L5, v15 (× 2) – L15, v5 – L15, v12 // C4, v29

Pampero : L5, v19

Pan : L9, v19

Panteón : F1, v4 (plur.)

Paraíso : L15, v14

Parecita : C2, v41

Pared : F3, v11 (plur.) – F18, v14 (plur.) – F20, v23 (plur.) – F31, v2 (plur.) // L1, v23 (plur.) // C8, v13 (plur.)
 Paredón : F24, v26 // L15, v14 // C6, v25 (plur.) – C6, v79 – C9, v31 (plur.)
 Pareja : C1, v19
 Parra : F6, v11 // C3, v7
 Parrilla : C9, v3 (plur.)
 Parte : F11, v22 – F23, v18
 Pasado : F14, v16 // L7, v7 // C1, v31
 Pasaje : C2, v7 (plur.)
 Paseo : C9 [Titre] – C9, v6 (Maj.) – C9, v34 (Maj.)
 Pasión : F1, v17 – F11, v5 // L3, v8
 Paso : F3, v3 (plur.) – F3, v28 – F14, v2 (plur.) – F21, v16 (plur.)
 Pastito : F14, v10
 Pasto : L2, v7
 Patio : F1, v11 – F2, v1 (plur.) – F6 [Titre] – F6, v2 – F6, v5 – F6, v6 – F15, v10 – F18, v14 – F21, v9 (plur.) – F26, v1 (plur.) – F26, v2 (plur.) // L1, v17 – L2, v9 – L7, v13 – L11, v7 – L15, v1 (plur.) – L15, v12 // C2, v24 – C5, v20 – C5, v21 – C6, v70 (plur.) – C8, v13
 Patria : F11, v36 – F17, v4 // L6, v11 – L6, v12 – L11, v1 // C1, v2 – C4, v45 – C6, v56 – C7, v12 – C9, v8
 Patriada : C4, v40
 Patrón : C1, v24
 Pavor : L12, v24
 Paz : F1, v14
 Pecho : L2, v15 – L15, v10 // C6, v76 (plur.)
 Pedregal : L5, v18 (plur.)
 Pelea : C9, v20 (plur.)
 Peligro : F20, v39
 Pena : F11, v33 (plur.) – F27, v24 – F31, v5 // L13, v4 // C6, v24
 Pensamiento : C6, v87
 Penumbra : F3, v1
 Penuria : L6, v10
 Perdición : F15, v7 // C6, v26 – C9, v16
 Perdón : F9, v8
 Persa : F8, v8 (plur.)
 Persiana : F21, v19 (plur.)
 Pesadilla : L14, v5 // C9, v13
 Peso : F8, v3 – F24, v10
 Piano : F27, v7 // C1, v28
 Pie : C6, v28 (plur.) – C6, v42 (plur.) – C9, v13
 Piedad : F11, v40 // L7, v1 // C4, v4
 Piedra : F14, v12 (plur.) – F23, v19 (plur.) // L9, v8 – L9, v16 // C1, v12 (plur.)
 Pieza : C5, v20 – C6, v48 (plur.)
 Pinta : L5, v6
 Planta : C3, v2 (plur.)
 Plata : F3, v19
 Playa : L4, v14 – L9, v12 – L12, v19 – L15, v20 // C4, v12
 Plaza : F4 [Titre] – F4, v5 – F4, v22 // C2, v3
 Plazuela : F1, v11 (plur.)
 Plegaria : L10, v6

Plenitud : L9, v1 // C6, v61
Plumaje : F24, v32
Pobre : C2, v39
Pobreza : F16, v16 // L1, v26 – L9, v1 – L13, v16 – L14, v15
Poder : C5, v21
Poema : F2, v12
Polvo : F1, v2 // C9, v33
Poniente : F14, v14 – F18, v15 – F25, v1 – F29, v1 – F30, v1 – F30, v10 // L2, v3
(plur.) – L12, v11 (plur.) – L13, v11 (plur.) – L15, v10
Pormenor : F12, v1
Porqué (el) : C6, v91
Porte : C1, v26
Pórtico : C6, v73
Portón : C2 [Titre, plur.] – C2, v2 (plur.)
Posesión : C5, v16
Postillón : L5, v8 (plur.)
Prado : L3, v13
Predicado : F15, v5 (plur.)
Predilección : C7, v15
Prehistoria : L8, v10
Presente : F14, v17 // C9, v30
Presentimiento : F20, v5
Primavera : F27, v13
Principio : C2, v26
Privilegio : F23, v11 (plur.) // C5, v29
Proa : C1, v2 (plur.)
Proceso : F12, v5
Prolijidad : F17, v3 // C5, v44
Promesa : L1, v17
Promisión : L11 [Titre]
Propiedad : C9, v10
Propósito : F20, v15
Prosa : F7, v8
Prostitución : C9, v4
Provincia : L11, v11
Prueba : C9, v11
Pueblo : F30, v4 – F30, v9 // L11, v13
Puerta : L7, v7 // C2, v16 (plur.) – C5, v17
Puerto : F4, v21 // L9, v10 // C9, v5
Punta : L1, v24 – L15, v10 // C6, v8
Puñal : F11, v29
Puñalada : L5, v22 (plur.)

Q

Quebranto : F20, v39
Querer (el) : L15, v9
Quiero (el) : F5, v11
Quietud : L4, v13 – L6 [Titre] – L13, v9
Quintas : F24, v7 // L7, v11

R

Racha : F20, v3 // C9, v5
Rama : F1, v28 (plur.) – F21, v17 (plur.)
Rancho : C1, v13 (plur.)
Rareza : L12, v5
Raza : F11, v24 (plur.)
Razón : F20, v24
Real (lo) : C5, v44
Realidad : F23, v18 (Maj.) // C5, v2 – C5, v9 – C5, v22 – C5, v38 – C6, v43
Recinto : C6, v51
Recova : C9, v2
Recuerdo : F13, v8 (plur.) – F31, v4 (plur.) // L1, v16 – L12, v18 // C2, v11 – C2, v38 (plur.) – C3 [Titre, plur.] – C3, v1 – C5, v11 (plur.) – C5, v40 – C9, v7 (plur.)
Red : F4, 15
Redoble : C6, v76
Reflejo : F14, v1 // C9, v17 (plur.)
Reino : L10, v10 (plur.)
Reja : F26, v4 – F27, v19
Reliquia : C6, v92 (plur.)
Reloj : F11, v2 – F24, v18 (plur.)
Remanso : F26, v10
Remolino : F25, v5 (plur.)
Remordimiento : F15 [Titre] – F20, v44
Repetición : F1, v32
Réplica : F17, v13
Reproche : F11, v6
Resaca : C9, v6
Resignación : C9, v26
Resolana : L10, v7
Resplandor : F26, v9 (plur.) // C2, v5
Resurgimiento : F20, v45
Retazo : L15, v12
Retemblor : L5, v17
Retórica : F1, v5
Retrato : L6, v12 (plur.)
Revés : C1, v21
Rey : F32, v16
Ribera : C2, v18
Rigidez : F4, v14 – F24, v8 (plur.)
Rigor : C6, v72 (plur.)
Río : F12, v16 – F20, v18 – F21, v11 – F32, v17 // L1, v27 (plur.) – L8, v12 (× 2) // C1, v1 – C1, v5 – C3, v12
Riojano : L5, v22
Riqueza : L13, v16
Rosa : F8 [Titre] – F8, v1 – F8, v2 – F8, v6 – F8, v10 – F8, v10 (plur.) – F8, v12 – F8, v13 // C1, v29 – C6, v61 – C7, v6 (plur.) – C8, v13
Rosado (el) : C2, v43
Rosario : F25, v13
Rostro : F28, v8 (plur.) // C4, v34 (plur.)

Rueda : C3, v10
Ruido : L2, v6 // C8, v24

S

Sábado : F27 [Titre, plur.]
Sabiduría : C5, v25 (plur.)
Sajón : F32, v18 (plur.)
Sala : F10 [Titre] – F11, v1 – F27, v20
Salmo : L15, v10 (plur.)
Sangre : F7, v6 – F11, v27 – F29, v11 // L12, v12 // C3, v28
Sauzal : F23, v3 // L6, v14 – L9, v17 (plur.)
Secreto : C8, v1 – C8, v3 – C8, v17
Sed : L5, v1
Sedimento : C7, v20
Seguridad : L1, v11
Selva : F16, v8
Sentido : F22, v6 // L15, v20 // C6, v26
Sentimiento : L12, v16
Sentir : F4, v10
Separación : F11, v35
Sepulcro : F1, v8 (plur.) – F17 [Titre]
Sequía : L1, v2 // C2, v19
Ser : F20, v31
Sierra : F16, v2 (plur.) // L1, v27
Sílaba : F15, v9
Silbato : C2, v21 (plur.)
Silbido : C2, v39 – C5, v15
Silencio : F2, v10 – F20, v48 – F24, v15 – F26, v13 – F29, v9
Simiente : C6, v85
Simulacro : F1, v25
Singladura : F16, v4 (plur.) // L3, v19 (plur.) – L9 [Titre]
Sirena : C1, v11 (plur.) – C9, v24
Sitio : F26, v14 (plur.) // C1, v7
Soberbia : C6, v98
Sobra : C6, v24 (plur.)
Sol : F9, v13 – F19, v6 – F21, v7 – F22, v14 // L7, v10 – L10, v1 – L10, v2 – L10, v7 – L14 [Titre] // C8, v28
Soledad : F21, v24 – F24, v4 – F25, v12 – F27, v21 (plur.) – F28, v7 – F30, v3 // L3, v9 – L12, v25
Sombra : F1, v5 – F1, v27 – F2, v3 – F3, v3 – F4, v3 – F9, v4 – F11, v12 – F16, v11 – F19, v9 – F20, v8 – F20, v23 – F24, v16 – F25, v9 – F26, v10 // L3, v11 – L5, v10 – L6, v1 – L6, v16 – L15, v14 // C2, v2 – C3, v8 – C3, v35 – C4, v24 – C4, v42 (plur.) – C8, v27
Soñar : F24, v20
Sosiego : F4, v19
Sospecha : F12, v11
Sótano : C3, v13
Subsuelo : C6, v19
Suburbio : L2 [Titre] // C9, v31
Sucesión : L4, v3

Suelo : C6, v89
 Sueñera : C1, v1
 Sueño : F1, v16 – F4, v23 – F19, v12 (plur.) – F20, v14 – F20, v28 – F20, v38 – F21, v16 – F21, v30 – F29, v3 – F30, v3 – F32, v9 (plur.) // L3, v16 – L4, v6 – L4, v9 – L12, v13 (plur.) // C2, v39 (plur.) – C3, v25 – C4, v14 – C4, v16 – C4, v20 – C4, v45 – C5, v7 – C7, v18
 Suestadas : C1, v18 (plur.)
 Sufragio : C6, v80 (plur.)
 Superstición : F20, v21
 Sur : F2 [Titre, Maj.] // C5 [Titre, Maj.] – C5, v4 (Maj.) – C5, v41 (Maj.) – C6, v2 (Maj.) – C6, v4 (Maj.)
 Surco : L2, v13 (plur.)
 Sustancia : F20, v26

T

Tajo : F11, v19
 Talismán : F5, v2 (plur.)
 Tambor : C6, v76 (plur.)
 Tango : C1, v28 (plur.)
 Tapaos : L5, v6
 Tapia : L9, v6 – L14, v9 (plur.) // C2, v9 (plur.)
 Tarde : F1, v26 – F3, v2 – F3, v19 – F4, v1 – F4, v5 – F6, v1 – F8, v5 – F9, v8 – F11, v10 – F16, v14 – F18, v8 – F22, v8 (plur.) – F24, v13 – F27, v5 – F27, v16 – F27, v22 – F29, v8 – F29, v14 – F30, v6 – F30, v11 – F31, v5 (plur.) – F31, v10 (plur.) – F32, v14 // L3, v1 – L3, v2 – L3, v4 – L3, v16 – L3, v17 (plur.) – L5, v16 (plur.) – L7, v1 – L9, v10 – L9, v12 (plur.) – L9, v18 – L14, v1 – L14, v3 // C1, v30 – C2, v9 (plur.)
 Tarea : F24, v23 (plur.)
 Temeridad : C3, v32
 Templo : F21, v9 (plur.)
 Temporal (el) : F9, v5 – F16, v5
 Tercera : C4, v10
 Término : F7, v5 – F24, v22 (plur.)
 Ternura : F3, v20 – F18, v18 – F26, v15 // L12, v17 // C7, v10 (plur.) – C9, v7
 Terraza : F3, v10
 Terreno : L1, v13 // C4, v30
 Tertulia : F10, v3
 Tibio : L12, v11 (plur.)
 Tiedo : F14, v1
 Tiempo : F1, v20 – F1, v23 – F5, v5 – F5, v23 – F10, v6 – F10, v10 – F11, v3 – F11, v22 (Maj.) – F12, v12 (Maj.) – F17, v14 – F22, v10 – F24, v17 – F24, v19 – F24, v21 – F27, v2 – F27, v11 – F32, v6 // L3, v6 – L4, v17 (Maj.) – L6, v15 – L7, v7 – L8, v8 – L9, v2 // C5, v12 – C5, v40 – C7, v19
 Tierra : F4, v17 – F9, v9 – F16, v16 – F17, v15 – F24, v9 – F26, v3 // L1, v21 – L8, v1 (plur.) – L11, v16 – L13, v6 (plur.) – L15, v6 (plur.) – L15, v18 // C2, v3 – C3, v31 – C6, v9 – C9, v6
 Tiniebla : F17, v5 // C6, v82 – C7, v23
 Tirano : F11, v8
 Tirón : C4, v31
 Todopoder : F17, v2

Topografía : F21, v29
Tormenta : C6, v9 (plur.)
Torre : F21, v21 // L11, v7
Transgresión : F17, v2 (plur.)
Trapacería : C6, v17 (plur.)
Trasnochador : F20, v34 (plur.)
Trastienda : C1, v22
Travesura : F5, v6 (plur.) – F25, v8
Tregua : L6, v7
Tren : C6, v13
Trenza : C9, v3
Tristeza : F29, v8 – F30, v5
Trofeo : F28 [Titre]
Tropel : L6, v16
Trozo : L9, v19
Truco : F5 [Titre] // C1, v22 – C4, v7
Tumbo : C1, v3 (plur.)
Tuna : C2, v17 (plur.)

U

Unidad : C4, v25 (plur.)
Universo : F32, v15
Urbe : F21, v3
Urgencia : L3, v10
Urraca : C3, v27
Uva : C3, v7

V

Vaca : F13, v4
Vaivén : C2, v11
Valor : F7, v1 // L5, v7
Vals : C2, v13
Vara : C3, v29 (fém. plur.) – C9, v32 (plur.)
Variedad : L12, v1
Vegetación : C6, v24
Vela : F3, v27 (plur.) // C6, v15
Velorio : C5, v35
Veneración : C9, v34
Venida : F3, v4
Ventana : F10, v15 – F26, v4 (plur.)
Ventura : F27, v12
Verano : L2, v7 – L8, v1 // C3, v8 – C4, v22
Verdad : C4, v1 – C7, v19
Verdor : F16, v12 (plur.)
Vereda : C1, v32 – C2, v20 (plur.) – C2, v30 (plur.)
Vergüenza : C6, v50 (plur.)
Verja : F23, v1 // L3, v11 – L14, v10 // C3, v17

Verso : F3, v21 – F5, v24 (plur.) – F18, v7 // L1, v29 (plur.) – L7, v12 – L12, v8 (plur.) – L12, v22 – L15 [Titre, plur.] // C4, v15 (plur.) – C7, v22 (plur.) – C9, v11
Vértigo : F10, v16
Viaje : C4, v46
Victoria : F23, v16 (plur.)
Vida : F1, v19 – F3, v26 (plur.) – F5, v1 – F5, v9 – F11, v37 – F17, v7 – F17, v12 (plur.) – F20, v38 – F22, v1 // L1, v29 – L1, v32 – L4, v4 – L4, v12 – L5, v14 – L5, v18 – L6, v4 – L13 [Titre] // C2, v28 – C3, v2 – C3, v3 – C5, v13 – C6, v28 – C6, v36 – C6, v37 – C6, v38 – C6, v58 – C6, v60 – C6, v98 – C6, v99 – C9, v19 – C9, v36
Viento : F1, v28 // L1, v5 – L2, v13 // C3, v10
Vigilia : L4, v7 // C5, v10 – C5, v31
Vileza : L12, v18
Virtud : L4, v8
Vocecita : F30, v7
Volumen : F20, v15
Voluntad : C3, v35 – C7, v2
Voz : F1, v3 – F10, v11 (plur.) – F10, v17 – F21, v20 // L1, v25 – L6, v9 (plur.) – L12, v11 – L15, v17 // C4, v13 – C4, v26 – C7, v8
Vuelo : L15, v2
Vuelta : F18 [Titre]

Y

Yuyal : L11, v11
Yuyo : L1, v13 (plur.)

Z

Zaguán : F2, v11 – F4, v3 (plur.) – F6, v11 – F24, v15 (plur.)
Zanja : L14, v8 (plur.)
Zócalo : L1, v17 (plur.)
Zozobra : F11, v32

II- ADJECTIFS ET PRINCIPAUX PRONOMS

A

Abierto : F3, v10 (fém.) – F11, v25 (fém.) – F29, v3 (fém.) // L14, v2 (fém.) // C5, v4 (fém.)
Aborrecible : F9, v6
Absolutorio : L4, v8 (fém.)
Abstracto : F15, v2
Abundante : C5, v12
Aceptado : L15, v11 (fém.)
Acerado : L3, v2 (fém.)
Achacoso : C1, v26 – C6, v49 (fém.)
Acobardado : F20, v9

Adicto : C4, v7
 Adjudicado : F17, v5
 Admitido : F23, v17 (plur.)
 Advenedizo : C6, v42 (fém.)
 Adverso : C9, v37 (fém.)
 Afianzado : L5, v14
 Agachado : C2, v5
 Agreste : F24, v2 (plur.)
 Aislado : F3, v27 (fém. plur.)
 Ajeno : F3, v24 (fém.) – F15, v6 – F17, v12 (fém. plur.) – F18, v3 – F20, v26 (fém. plur.)
 Albriciado : F28, v3
 Algo : F12, v17 – F12, v19
 Alguien : F11, v6 – F18, v5 – F27, v6 // L6, v19 // C5, v1
 Alguno : F20, v34 (plur.) – F20, v44 (Apocope) // C1, v28 (Apocope) – C5, v15 (Apocope)
 Alsinista : C4, v8
 Altivo : L13, v8 (fém.)
 Alto : F8, v4 (fém.) – F18, v11 (fém.) – F21, v21 (fém.) – F25, v7 (fém. plur.) // L2, v6 (plur.) – L6, v3 (fém.) – L11 [Titre, fém.] – L11, v5 (fém. plur.) // C3, v5 (fém.) – C5, v7 (fém. plur.) – C9, v2 (fém.)
 Amarillo : F24, v28 // C6, v3 (fém.) – C6, v89
 Ambicioso : L6, v4 (plur.)
 Amistoso : C8, v29
 Amoroso : L4 [Titre, fém.)
 Ancho : F29, v3 // C8, v19
 Angustiado : F10, v11 (fém. plur.)
 Anterior : F20, v19
 Antiguo : F2, v2 (fém. plur.) – F3, v5 (fém.) – F5, v20 (fém. plur.) – F18, v6 (plur.) – F26, v1 (fém.) – F32, v3 (fém. plur.) // L8, v5 (fém.) – L9, v5 – L12, v18 (fém.) – L15, v6 (fém. plur.) // C3, v28 – C9, v7 (plur.)
 Apacible : F16, v13 – F25, v9
 Apagado : C5, v14
 Aplicado : C7, v17 (fém.)
 Aquel : F3, v24 (fém.) – F19, v4 – F22, v10 // C3, v5
 Arbitrario : F17, v11 (fém.)
 Ardido : C4, v22
 Ardiente : F8, v12 // L10, v4
 Arduo : F32, v21 (fém. plur.) // L10, v10 (plur.)
 Argentino : C5, v23 (plur.)
 Arrojado : L4, v13
 Asegurado : F17, v12 (fém.)
 Áspero : F16, v2 (fém. plur.)
 Astronómico : F12, v5
 Atardecido : F30 [Titre, plur.]
 Atónico : F20, v47 (fém.)
 Atroz : C6, v92 (plur.)
 Austero : F11, v2
 Avaro : F24, v22 (plur.)
 Ávido : F11, v29 // L6, v6

Azul : L14, v9 (plur.) – L15, v4 (plur.)
Azulejo : C1, v6

B

Bajo : L7, v10 // C6, v29 (fém.)
Baldío : F12, v3 (fém.) // L1, v13
Bastante : C2, v7
Belísono : F7, v8 (plur.)
Bello : F1, v8 (plur.)
Benigno : F1, v27 (fém.) // C3, v2 (fém.)
Bienhechoro : F4, v7 (fém.)
Blanco : F20, v47 (fém.) // L13, v8 (fém.) // C9, v29
Blando : L9, v12 (fém.)
Bochinchero : L5, v12 (fém.)
Borrado : C9, v27
Borroso : F10, v9 (plur.) – F12, v11 (fém.)
Bosquejado : F20, v35 (fém.)
Brusco : F21, v7 – F25, v5 (fém. plur.)

C

Cada : F16, v8 – F22, v3 // L1, v1 – L9, v10
Calcado : F21, v2
Calentado : C9, v15 (fém.)
Caliente : C6, v28
Callejero : L12, v1
Cansado : L2, v6
Cariñoso : F11, v6
Casero : F5, v7 (fém.)
Catorce : L15 [Titre]
Caudaloso : F24, v19
Celeste : L9, v12
Ceniciento : F20, v35 (fém.)
Cerrado : F24, v12 (plur.)
Ciego : F8, v12 (fém.) – F13, v4 (fém.) – F25, v8 (fém.) – F27, v3 (fém.)
Cimarrón : F5, v15 (fém.)
Cimentado : F26, v2 (plur.)
Cinco : C1, v10 – C8, v12 (Maj.) – C8, v23 (Maj.)
Circular : C3, v13
Clandestino : C6, v20 (fém.)
Claro : F4, v8 (fém.) – F6, v3 – F11, v10 (fém.) – F29, v1 (fém.) // L1, v14 – L1, v24
– L4, v1 (fém.) – L9, v3 (fém.) – L9, v14 (fém. plur.) – L11, v16 – L12, v6
(fém.) – L15, v5 (fém.)
Clavado : F27, v7 (plur.)
Colorado : L2, v9 – L15, v12 (fém.) // C3, v9
Comentado : C2, v13 (fém. plur.)
Compartido : F20, v29 (fém.) // C5, v24
Complejo : F21, v8 (fém.)
Cóncavo : F24, v16 (fém.) // L8, v6 (fém.) – L15, v1 (plur.)
Connmigo : F26, v16 // L1, v28

Conmover : F19, v1 – F19, v3
 Consanguíneo : C6, v66 (fém.)
 Contado : C3, v29 (fém. plur.)
 Convencido : F1, v1 (plur.) // C6, v27 (fém. plur.)
 Cortés : C3, v3
 Cotidiano : F11, v32 (fém.) // C6, v46 (fém. plur.)
 Creciente : L11, v9 // C8, v13 (plur.)
 Criollo : C2, v28 (fém.)
 Cruel : L8, v3
 Cuadrulado : F14, v5 (fém. plur.)
 Cualquier : F8, v5 (×2) – F15 [Titre] – F17 [Titre] – F29, v4 // L1, v10 (fém.) – L6, v19
 Cuánto : F18, v15 (excl.) – F18, v17 (fém., excl.) – F22, v5 (plur.) // L14, v12 (plur.)
 Cuarenta : F5, v1
 Cuatro : F26, v12 // L5, v6
 Curado : F24, v1 // L15, v16
 Curioso : F20, v8
 Curvo : C9, v14 (plur.)
 Cuyo : F1, v5 (fém.) – F3, v11 (fém. plur.) – F4, v13 (fém. plur.) – F4, v15 (fém.) – F11, v2 – F11, v25 (fém.) – F24, v33 (fém. plur.) – F28, v8 (plur.) – F32, v9 (fém.) – F32, v15 // L5, v17 – L9, v16 (fém.) – L10, v4 (fém.) – L11, v9 (fém.) // C5, v2 – C5, v2 (fém.) – C6, v26

Ch

Charro : F13, v6 (fém.) – F19, v2 // C3, v19
 Chico : C2, v12 (fém.) – C4, v47

D

Decente : F11, v4
 Decir : L11, v3
 Definitivo : F22, v15 (fém.) – F31, v9 (fém.)
 Deleitoso : L3, v2 (fém.)
 Deliberado : C7, v1 (fém.)
 Demacrado : C5, v8 (fém.)
 Derramado : F11, v27 (fém.)
 Derrumbado : C6, v15 (fém.)
 Desalmado : C6, v16 (fém.)
 Desangrado : L5, v26 (fém. plur.)
 Desanimado : C8, v17
 Desbaratado : L4, v17 (fém.)
 Desconocido : F3 [Titre, fém.]
 Deseable : F1, v6
 Desesperado : F19, v4
 Desganado : C5, v23 (plur.)
 Desierto : F32, v5
 Deslumbrado : C9, v9 (fém.)
 Desmantelado : F20, v7 (plur.)
 Desnudo : F1, v9 // L3, v4 (fém.) – L5, v1
 Desparramado : F25, v13 (fém. plur.)

Despiadado : F22, v15 (fém.)
Despintado : C8, v14
Destinado : C5, v5
Desvelado : L5, v7 // C5, v7 (fém.)
Detenido : F1, v13 (fém.) – F10, v6 – F24, v9 (fém.) // C8, v16 (fém.)
Diferente : F14, v6 (plur.) // C5, v38 (plur.)
Disciplinado : C6, v51
Disperso : F2, v4 (fém. plur.) – F30, v6 (fém.) // C8, v17
Distanciado : C8, v11 (plur.)
Distinto : F19, v7 (fém.) – F24, v21 // L1, v6 (plur.) // C5, v8 (fém.) – C9, v4
Doce : F12, v9
Dormido : F1, v18 (fém.) – F2, v10 // C6, v91 – C6, v96
Dos : F6, v2 – F12, v2 – F27, v21 – F28, v11 // L11, v7 – L13, v6 // C4, v23
Dudoso : F21, v26 (fém. plur.)
Dulce : L7, v8 (plur.) – L9, v13
Duradero : C6, v66 (fém.)
Duro : C1, v24 – C6, v24 (fém.) – C9, v31 (plur.)

E

Ecuestre : C4, v42 (plur.)
Él : L5, v21 // C4, v1 – C4, v14 – C5, v38
Elemental : C5, v11 (plur.)
Ella : C6, v59 – C6, v71 – C7, v18
Ellos : L6, v18 // C6, v35 (fém.) – C6, v99 – C7, v14 (fém.)
Encajonado : C9, v5 (fém.)
Encalado : L9, v6 (fém.)
Encauzado : F6, v5
Encubierto : C9, v4 (fém.)
Endiosador : C6, v76
Enfático : L5, v5
Engastado : F27, v2 (fém.)
Enlutado : F4, v9
Enorme : L5, v5
Enredadero : F20, v22 (fém.)
Entero : F4, v5 (fém.) // L13 [Titre, fém.] // C1, v16 (fém.) – C1, v17 (fém.)
Enterrado : C6, v21 (fém.)
Entorpecido : F4, v3 (plur.) // L1, v5 (fém.)
Envidioso : C9, v21 (plur.)
Equidistante : F4, v16 (plur.)
Erizado : F24, v26
Escondido : C7, v14
Ese : F1, v14 (fém.) – F2, v4 (fém. plur.) – F2, v12 (fém. plur.) – F3, v7 (fém.) – F3, v19 (fém.) – F11, v23 (fém.) – F12, v3 (fém.) – F19, v7 (fém.) – F19, v8 (fém.) – F20, v21 (fém.) – F23, v8 – F27, v15 // L1, v17 (plur.) – L1, v30 (fém.) – L3, v11 (fém.) – L4, v12 (fém.) – L4, v14 (fém.) – L5, v12 (fém.) – L14, v9 – L14, v10 // C4, v39 (fém.) – C6, v6 (fém.) – C6, v33 (fém.) – C6, v45 (fém.) – C6, v72 (fém. plur.) – C8, v10 (fém.) – C8, v17 – C8, v29 – C8, v30 (fém.) – C9, v24
Eso : F23, v14 // L13, v13
Español : F7, v6 (fém.)

Esperado : F3, v5 (fém.) – F32, v14 (fém.)
 Esperanzado : F14, v11 – F31, v6 (fém. plur.)
 Este : F1, v34 (fém. plur.) – F5, v19 (fém.) – F6, v3 (fém.) – F12, v7 (fém.) – F14, v16 (fém.) – F20, v27 (fém.) – F21, v22 – F24, v24 (fém.) // L1, v10 (fém.) – L5, v18 (plur.) – L12, v25 (fém.) // C1, v1 – C5, v6 (fém.) – C5, v31 (fém.) – C6, v56 (fém.) – C6, v58 (fém.) – C7, v24 (fém. plur.) – C8, v1 (fém.) – C8, v7
 Éste : F1, v22 (fém.) // C2, v1 (fém.) – C2, v4 (fém.) – C2, v10 (fém.)
 Estéril : F16, v10 (plur.)
 Esto : C4, v21 – C7, v19
 Estrafalario : C6, v47 (fém. plur.)
 Estremecido : F20, v32
 Eterno : F20, v17 (fém. plur.) // C1, v34 (fém.) – C2, v29 (fém. plur.)
 Eventual : F11, v14
 Evidente : L6, v14
 Expuesto : C1, v18 (fém.)
 Extrañado : C1, v14 (plur.)
 Extraño : F5, v10

F

Fácil : F4, v19 – F20, v40
 Falso : F10, v5 (fém.) – F21, v1 (fém.) // L7, v7 (fém.)
 Familiar : F11, v7 – F26, v6 // L1, v16
 Felino : F24, v11 (fém.)
 Feliz : C2, v22 (plur.)
 Fenecido : F17, v7 (fém.)
 Fiestero : L7, v6 (fém.)
 Filoso : L14, v13
 Final : F13, v6 (plur.) – F19, v4 // L12 [Titre, Maj.] – L14, v1 (Maj.) // C4, v14 – C6, v48 – C6, v56
 Fino : F4, v4 // C6, v69
 Firmamental : C3, v7
 Firme : L12, v16 (plur.) // C8, v13
 Flagelado : L9, v11 (fém.)
 Florido : F5, v6 (fém. plur.)
 Frágil : F18, v9
 Fraguado : C1, v15 (plur.)
 Frecuente : F23, v3
 Funerario : L5, v5
 Furtivo : F24, v11 (fém.)
 Futuro : F15, v2

G

Gárrulo : F17, v2 (fém. plur.)
 Gastado : F20, v49 (fém.)
 General : F12, v11
 Generoso : F24, v17
 Glacial : F20, v47
 Glorioso : F27, v23 (fém.)

Gracioso : C6, v91 – C6, v96 – C7, v16 (fém.)
Grande : F11, v11 // L1, v31 – L12, v25 (Apocope)
Grandioso : F24, v31 (fém.)
Gradual : F28, v7
Grato : F3, v6 – F6, v10 // L12, v22 (fém.)
Grave : F4, v9
Gravitado : C5, v10 (fém.)
Gris : L8, v9

H

Habilitado : C5, v20 (fém.)
Hallado : L8 [Titre]
Hamacado : C2, v25
Hecho : F24, v5 (fém. plur.) // L14, v13 (fém.) – L15, v4 (plur.)
Herido : F29, v12 (fém. plur.)
Heroico : F18, v15
Herrumbrado : L14, v11 (fém.)
Hispánico : L13, v8 (fém.)
Hondo : F4, v22 (fém.) – F20, v1 (fém.) – F27, v3 (fém.) // L8, v5 (fém.) // C2, v32 (plur.) – C6, v4 (plur.) – C6, v70 (fém. plur.)
Honroso : F7, v9
Horrible : F20, v6
Hostil : C2, v18
Hueco : C6, v52 (fém.)
Humano : F23, v9 (fém.)
Humilde : F11, v37 // L9, v6
Huraño : L9, v13

I

Idolátrico : F11, v18
Ignorado : F3, v9 (fém.) // C5, v5 (fém.)
Igual : F14, v6 (plur.) – F22, v6 (plur.)
Igualador : F4, v22 (fém.)
Ilimitado : F15, v2
Ilusorio : F14, v18 (plur.) // C1, v31
Imaginado : F21, v3 (fém.)
Imaginario : F1, v32 (fém.)
Impenetrable : L9, v8
Implacable : F17, v9 – F25, v1
Implicado : L4, v6
Imposible : F4, v14 // C9, v32
Imprescindible : L6, v18 (plur.)
Inalcanzable : F8, v13 – F21, v6 (plur.)
Incendiado : L10, v5
Incierto : F29, v13
Incoloro : C6, v52 (fém.)
Incomprensible : F1, v31
Incomunicado : C8, v25 (fém. plur.)
Inconocible : L6, v3

Indescifrable : C7, v11 (plur.)
Indiferente : C5, v22 (plur.)
Indigente : F19, v2
Inevitable : L3, v6
Infame : F11, v16
Infatigable : F11, v23
Infinito : F11, v41 (fém.) – F12, v14 (plur.) – F26, v12 (fém. plur.) // L8, v6 (fém. plur.) – L13, v10 – L15, v19 (fém.) – L15, v22
Inicial : F10, v13 (plur.)
Inmarcesible : F8, v2
Inmediato : L3, v9 (fém.)
Inmeditado : F3, v28
Inmortal : F20, v18 (plur.) // L5, v24 – L11, v11 (plur.) // C4, v47
Inmóvil : F12, v18
Innegable : F23, v18
Innumerable : L9, v1
Inquieto : F24, v12 (fém.)
Insaciado : L13, v10 (fém.)
Inseguro : C9, v10 (fém.)
Inservible : L14, v7
Insistente : L14, v5
Insolente : C2, v14 – C3, v20 (plur.)
Insondable : F11, v15
Interminable : C6, v25 (plur.)
Íntimo : C7, v11 (fém. plur.)
Inútil : F10, v8 (plur.) – F16, v12 (plur.) // L3, v7 // C7, v3
Invencible : C4, v32
Inventivo : C4, v18 (fém.)
Inverso : L11, v7 (fém.)
Invisible : L8, v2 // C8, v18
Irreparable : F12, v9 (plur.)
Irrepresentable : C6, v81
Izado : C6, v90 (fém. plur.)

J

Jadeante : F16, v4 (plur.) – F21, v12
Jironado : F29, v7 (fém.)
Joven : F8, v11

L

Laborioso : C3, v10 (fém.)
Labrado : L9, v8 (fém.)
Lacio : F10, v17 (fém.) // L11, v11
Ladino : L5, v12 (fém.) // C4, v7
Largo : F10, v10 – F11, v35 (fém.) – F24, v5 (fém. plur.) – F24, v26 – F28, v5 // L1, v17 (plur.) – L12, v3 (fém.) // C2, v5 – C2, v30
Lejano : F4, v21 (fém. plur.)
Lento : F1, v4 (fém. plur.) – F21, v32 (fém. plur.) // C5, v16
Leve : F4, v17

Libre : F15, v1
Ligero : C7, v21 (fém.)
Límpido : F29, v5 (fém.)
Lindo : L1, v18
Lisonjeado : C3, v4 (fém.)
Liviano : C6, v88 (fém. plur.)
Luciente : F9, v14 (plur.)

M

Macho : L2, v14 (fém.)
Mágico : F1, v21 (plur.)
Magnífico : F24, v18 (fém.)
Mal : C5, v8 (fém. plur.)
Maravillado : F28, v2
Mediocre : F24, v34 (plur.)
Memorable : L13, v1 (plur.)
Menudo : C5, v25 (fém. plur.)
Merecedor : L6, v18 (plur.)
Merecido : F31, v5 (fém. plur.)
Metido : L5, v14 – L5, v15 (fém.)
Mi : F1, v35 – F2, v5 – F3, v17 – F14, v2 (plur.) – F14, v16 – F14, v17 (× 2) – F18, v2 – F18, v4 (plur.) – F20, v24 – F20, v45 – F20, v46 – F21, v4 (plur.) – F22, v11 (plur.) – F22, v12 – F23, v13 (plur.) – F23, v13 – F24, v4 – F28, v9 – F31, v1 – F31, v7 // L1, v19 (plur.) – L1, v21 (plur.) – L1, v26 – L1, v29 – L1, v32 – L2, v15 – L4, v7 (plur.) – L6, v4 (× 2) – L6, v12 – L6, v16 – L6, v19 – L7, v10 – L9, v18 – L11, v1 – L11, v16 – L12, v1 – L12, v4 – L12, v11 – L12, v12 – L12, v12 (plur.) – L12, v16 – L12, v18 – L12, v20 – L12, v21 – L12, v22 – L12, v25 – L13 [Titre] – L13, v15 (plur., × 2) – L14, v15 – L15, v1 – L15, v3 – L15, v5 // C1, v16 – C1, v19 – C2, v37 – C2, v39 – C2, v42 – C3, v28 – C3, v33 – C4, v6 – C4, v13 – C4, v16 – C5, v19 (plur.) – C8, v30 – C9, v11 – C9, v31
Mí : L4, v18 – L5, v13 – L14, v5 // C1, v33 – C6, v33
Mil : C1, v9 (× 2) – C4, v34 (plur.)
Militar : C6, v77 (plur.)
Minucioso : C5, v9 (fém.) – C6, v68 (fém.)
Mío : L2, v10 (fém.) // C3, v1 – C3, v25 – C9, v7 (plur.)
Mismo : F3, v12 – F5, v24 (plur.) – F5, v24 (fém. plur.) – F17, v13 // L4, v12 (fém.) – L6, v9 (fém.) – L9, v16 (fém.) // C2, v7 (plur.) – C6, v60 (fém.) – C9, v23 (fém.)
Misterioso : L4, v2 – L4, v5 // C3, v3 (fém.)
Mítico : C1 [Titre, fém.]
Modesto : F3, v15 (fém. plur.)
Mojado : F9, v9 (fém.)
Monótono : F14, v8 (plur.)
Monstruoso : L3, v2 (fém.)
Mucho : F1, v12 (plur.) – F21, v23 (plur.) // L9, v9 (plur.) – L13, v6 (fém. plur.) // C4, v48 (plur.) – C9, v29 (fém. plur.)
Muerto : L5, v3 – L5, v24 – L12, v19 // C9, v24 (fém.)
Mutilado : F29, v14 (fém.) // C9, v5
Mutuo : F32, v14 (fém.)

N

Nacido : C4, v8

Nada : L12, v1

Nadie : F9, v1 – F27, v14 // C9, v29 (Pron.)

Negro : F8, v4 – F32, v7 (plur.) // C3, v7 (fém.) – C6, v48 (fém. plur.)

Ninguno : L11, v13 (Apocope) // C7, v10 (fém.)

Niño : C7, v16 (fém.)

Noble : F1, v2 (plur.) – F3, v10 – F28, v10

Nochera : C2, v38 (plur.)

Nosotros : F31, v3 // L3, v8

Notorio : F24, v14 (fém.)

Novecientos cinco : C4, v22

Nuestro : F1, v15 – F1, v33 (plur.) – F3, v28 – F5, v3 (plur.) – F10, v7 – F10, v13 (fém.) – F14, v1 – F27, v21 (fém. plur.) – F27, v24 // L1, v6 – L3, v1 – L3, v4 (plur.) – L7, v6 (fém.) – L9, v11 (fém.) // C3, v11 (fém.) – C6, v50 (fém. plur.) – C7, v8 (fém.) – C8, v17 – C8, v22 – C9, v17 (Pron.)

Nuevo : F18, v9 (fém.) – F18, v17 (fém.) – F27, v13 (fém.) – F30, v6 (fém.) // L1, v15 (fém.) – L7, v3 (fém.) – L9, v15 (fém.) – L13, v14 (fém. plur.)

Numérico : C6, v52 (fém.)

Numeroso : F20, v27 (fém.) // L13, v12 (fém. plur.)

O

Obligado : C5, v18 (plur.)

Ocioso : L8, v7 (fém. plur.)

Oíble : C5, v13

Oloroso : F24, v1 (fém.) // L15, v16 (fém.)

Olvidado : F3, v22 – F18, v7

Omnipotente : F5, v13

Oriundo : C1, v6

Orondo : L5, v9 (fém.)

Oscuro : F6-, v10 (fém.) – F24, v32 – F26, v11 (fém. plur.) – F27, v1 (fém.) // L3, v3 // C5, v29 – C5, v42 (fém.) – C8, v30 (fém.)

Otro : F1, v29 (fém. plur.) – F5, v9 (Pron., plur.) – F11, v34 (Pron. plur.) – F12, v4 (Pron.) – F17, v15 (Pron. Plur.) – F20, v20 (fém.) – F20, v37 (plur.) – F31, v10 (fém. plur.) – F32, v20 (Pron. fém. plur.) // L3, v17 (fém. plur.) – L12, v10 (plur.) // C1, v9 (Pron. plur.) – C3, v11 (fém. plur.) – C4, v5 (Pron. plur.) – C4, v15 – C5, v28 (Pron. plur.) – C6, v38 (fém.) – C6, v57 (Pron. plur.) – C6, v58 (fém.) – C8, v8 (fém. plur.) – C8, v23 (Pron. fém.) – C9, v13 (Pron. plur.)

P

Padrino : C3, v21

Pavoroso : F9, v2

Perdido : F20, v3 (fém.) // L3, v13 – L5, v2 (fém.) // C6, v8 (fém.) – C8, v25 (fém. plur.)

Pertinaz : F20, v38

Pesado : C6, v10

Piadoso : F4, v13 (fém. plur.) // C6, v88

Pintado : F5, v2 (plur.) // C1, v3 (plur.)

Platónico : F8, v11 (fém.)
Poblado : F21, v30 (fém.) – F30, v3 (fém.) // C1, v11
Pobre : F29, v15 // L5, v3 // C8, v6
Poco : F20, v33 (plur.) // L1, v19 (fém. plur.) // C6, v86 (fém.)
Podrido : F21, v33 (plur.)
Porteño : C6, v65 (fém.)
Precario : F14, v10
Preciso : F21, v29 (fém.)
Predestinado : F21, v28 // C7, v4 (fém. plur.)
Primero : L8, v12 (× 2, apocope) // C1, v25 (Apocope) – C5, v33 (fém.) – C8, v28
(Apocope)
Primitivo : C6, v10
Prodigioso : L6, v1 (fém. plur.)
Pródigo : F28, v3
Profundo : F26, v7 (fém. plur.)
Prometido : C9, v24 (fém.)
Pulmonar : C4, v17
Pundonoroso : C6, v64 (fém.)
Purificado : C9, v27
Puro : L8, v2

Q

Qué : F4, v18 (excl.) – F18, v13 (excl.) – F22, v12 (interrog.) // L1, v18 (excl.) – L5, v9 (interrog.) – L5, v13 (interrog.) – L9, v13 (excl.) // C7, v8 (interrog.) – C9, v34 (interrog., × 3)
Quebradizo : F18, v17 (fém.)
Quebrado : C4, v30
Quien : F15, v5 (Maj.) – F17, v14 (plur.) – F18, v5 – F23, v12 (plur.) – F28, v1 // L3, v13 – L3, v14 – L6, v20
Quién : L12, v24 (interrog.)
Quieto : F26, v8 (fém.) // L1, v22 (fém.) – L4, v10 (fém.)

R

Raspado : C9, v19 (plur.)
Recatado : C6, v65 (fém.)
Rechazado : C7, v3 (fém. plur.)
Recluto : C6, v19 (fém. plur.)
Recto : C2, v2 (plur.)
Recuperado : F3, v22 – F9 [Titre] – F9, v12 (fém.)
Remoto : F11, v12 (fém.) – F13, v7 (fém.) // L8, v10 (fém. plur.) // C3, v10 (fém.)
Repetido : F14, v8 (plur.) // C9, v2 (fém.)
Resentido : C1, v24
Resplandeciente : L4, v10
Resuelto : C4, v31 (fém.)
Retacón : C8, v21 (plur.)
Reunido : C5, v32 (fém.) – C5, v33 (fém.)
Rígido : F7, v8 (fém.)
Risueño : F5, v4 (fém.)
Robado : F5, v5

Rojizo : F4, v17 (fém.)
Rojo : F11, v5 (fém.) – F25, v4 (plur.) // C1, v7 (fém.)
Rosado : L1 [Titre] – L1, v22 (fém.) // C1, v21 – C1, v23
Roto : L5, v26 (fém. plur.)
Ruinoso : F32, v4 (fém. plur.)

S

Saciado : C6, v3 (fém.)
Sacrificado : F25, v6 (fém.)
Sagrado : F21, v11
Salobre : C9, v5
Santo : F25, v12 (fém.) // L1, v8 (fém.)
Sazonado : F4, v6 (fém.)
Seco : L11, v15 (fém. plur.)
Secreto : F2, v8 – F32, v21 (fém. plur.) // L12, v4
Seguro : L6, v4 // C1, v27
Seis : L5, v7 – L5, v11
Semejante : L13, v1
Sentencioso : L2, v5 (fém. plur.) // C2, v33 – C5, v41 (fém. plur.)
Sepulcral : F7 [Titre]
Serenio : F4, v6 (fém.) – F6, v8 (fém.)
Servicial : C8, v29
Severo : F27, v20 (fém.)
Siete : F5, v14 // L5, v11
Siguiete : F20, v25
Silencioso : F11, v24 (fém.) – F16, v10 (plur.) – F32, v1 (fém. plur.) – F32, v17 // L4, v4 (plur.) – L6, v16
Simbólico : F12, v1
Sincero : C5, v17 (fém.)
Sitiado : F16, v4 (plur.)
Solitario : L9, v4
Solo : F8, v9 (fém.) – F14, v9 (fém.) – F26, v16 // L12, v3 (fém.) – L15, v11 // C5, v15 – C6, v61 (fém.)
Sombrío : F18, v10 // L11, v10 (fém.)
Sonso : C6, v31 (fém. plur.)
Su : F1, v32 – F3, v20 – F6, v4 – F7, v1 – F7, v3 – F7, v7 – F9, v15 – F10, v3 – F10, v5 – F10, v11 (plur.) – F11, v17 – F11, v20 – F11, v38 (× 2) – F15, v10 (plur.) – F15, v11 – F16, v11 – F18, v3 – F18, v12 – F18, v14 (plur.) – F19, v11 – F20, v31 – F20, v41 (Maj.) – F21, v6 (plur.) – F21, v21 – F24, v29 – F25, v13 – F26, v1 – F27, v11 – F28, v13 – F29, v10 // L1, v9 – L5, v26 (plur.) – L6, v6 – L6, v7 – L6, v16 – L9, v6 – L9, v7 – L10, v9 – L11, v3 – L11, v12 – L12, v23 – L15, v7 (plur., × 2) // C1, v26 (× 3) – C2, v2 – C2, v16 – C3, v17 (plur.) – C3, v32 – C4, v4 – C4, v13 (plur.) – C4, v19 – C4, v20 – C4, v39 (plur.) – C4, v40 – C4, v46 – C5, v10 – C5, v33 – C5, v38 – C5, v39 – C6, v28 – C6, v49 – C6, v91 – C6, v93 – C6, v96
Suave : F25, v3
Sucio : F20, v43 (plur.) // C6, v17 (fém.)
Sufrido : L1, v31 (fém.) – L2, v14 (fém.) // C3, v18 (plur.)
Sutil : F4, v7 // C3, v16
Suyo : F1, v20 (fém. plur.) // C4, v5 – C4, v37 (fém.)

T

Tácito : L4, v2 – L15, v15 // C6, v78 (plur.)

Taciturno : F20, v4 (fém. plur.)

Tanto : F1, v2 (fém. plur.) – F17, v5

Tembloroso : F20, v5

Temerario : F17, v1

Temeroso : C4, v4 (fém.)

Temido : F11, v7

Tenaz : L2, v5 (plur.)

Tenue : F3, v12 (plur.) – F8, v6 – F26, v9 (plur.)

Terrible : F22, v14 // C9, v25

Ti : F27, v12 – F27, v17 // C9, v9

Tierno : L8, v11 (fém. plur.) // C2, v35 (plur.)

Tirado : L14, v7

Tirante : F19, v7

Todo : F3, v14 (Pron.) – F3, v25 (fém.) – F3, v28 – F4, v10 – F11, v27 (fém.) – F11, v37 (fém.) – F14, v7 (fém. plur.) – F15, v5 (plur.) – F15, v8 (Pron.) – F16, v13 – F21, v19 (fém. plur.) – F23, v9 (fém.) – F24, v20 – F25, v12 (fém.) – F27, v27 (fém.) – F27, v28 // L1, v3 (plur.) – L1, v8 (fém.) – L5, v22 (Pron. plur.) – L11, v14 (fém. plur.) – L13, v13 (Pron.) – L13, v17 (plur.) – L14, v9 (fém.) – L15, v9 (plur.) // C2, v8 (fém.) – C4, v1 (Pron.) – C5, v26 – C5, v29 – C7, v2 (fém. plur.) – C9, v37 (fém.)

Trabado : F1, v9 (fém. plur.)

Traducible : L9, v2

Traicionero : L14, v8 (fém.)

Tranquilo : F11, v1 (fém.) – F32, v13 (fém. plur.)

Trasnochador : L15, v8 (fém.)

Traspasado : C6, v29 (fém. plur.)

Trazado : C2, v11

Tremendo : F20, v10 (fém.)

Trémulo : F9, v15 (fém.) – F17, v8 (fém.) – F30, v12 (plur.) // L8, v1 (fém. plur.) // C1, v13 (plur.)

Tres : F6, v2 – F12, v2 // L13, v6

Trescientas : F31, v2 (× 2)

Triste : F16, v12

Tu : F2, v1 (plur.) – F17, v14 – F17, v15 – F22, v2 – F22, v8 – F22, v13 – F22, v16 – F27, v8 – F27, v9 – F27, v10 – F27, v23 – F31, v10 // L1, v23 (plur.) – L2, v2 – L2, v3 (plur.) – L3, v13 – L3, v14 (plur.) – L4, v1 – L4, v2 – L4, v4 – L4, v6 – L4, v12 – L4, v14 – L7, v1 – L7, v3 (plur.) – L7, v7 (plur.) – L7, v10 – L7, v10 (plur.) – L11, v1 – L11, v1 (plur.) // C2, v30 (plur.) – C2, v34 – C2, v38 (plur.) – C3, v8 – C3, v16 – C3, v25 (plur.) – C3, v29 (plur.) – C3, v36 (plur.) – C6, v19 – C6, v20 – C6, v21 – C6, v25 (plur.) – C6, v28 (plur.) – C6, v33 – C6, v42 (plur.) – C6, v48 (plur.) – C6, v51 – C6, v59 – C6, v60 – C6, v61 (plur.) – C6, v73 – C6, v78 – C6, v82 – C6, v85 – C6, v86 – C6, v88 – C6, v89 – C6, v90 (plur.) – C7, v2 – C7, v17 – C7, v21 – C7, v23 – C9, v14 (plur.) – C9, v15 – C9, v20 – C9, v21 (plur.) – C9, v23 – C9, v36

Tú : F27, v26 // L4, v12

Tupido : F21, v1 (fém.)

Turbio : L7, v9 (fém. plur.)

Tuyo : C9, v34 (Pron. fém.)

U

Último : F11, v26 (× 2) – F19, v6 – F29, v6 (× 2) – F32, v2 (plur.) // L4, v14 (fém.) – L9, v12 (fém.) – L14 [Titre] // C4, v4 – C4, v33 (fém.) – C8, v28
Umbrío : F11, v11 (fém.)
Unánime : F9, v5 – F19, v9
Único : F1, v13 (fém.) – F24, v24 // L1, v32 (fém.) – L6, v18 (plur.) – L13, v1
Universal : F20, v1
Unas cuantas : L8, v11 // C2, v27
Unos : F29, v15 // L6, v12 – L15, v21 // C1, v13 – C2, v29 (fém.) – C5, v27 – C6, v12 (fém.) – C8, v11

V

Vacante : C5, v2
Vacilante : F24, v30 (plur.)
Vacío : F10 [Titre, fém.] – F30, v14 // C9, v22
Vago : F24, v5 // L8, v8 – L15, v20 (plur.) // C5, v14 (plur.)
Valeroso : F32, v16 (fém.) // C6, v73
Valiente : C2, v27
Vano : F3, v17 – F22, v5 (plur.) // C5, v24 (fém. plur.)
Vasto : F22, v1 (fém.) – F24, v17
Vedado : C8, v2
Vehemente : L11, v11 (plur.)
Venal : F11, v21 (plur.)
Venturoso : F7, v5 // C6, v66 (fém.)
Verdadero : F12, v10 (fém.)
Verdoso : F9, v3
Vertiginoso : C3, v14
Veteado : C8, v27
Vibrante : F1, v17
Viejo : L6, v12 (fém.) – L15, v6 (fém. plur.) // C6, v72 (fém. plur.) – C6, v72 (plur.) – C9, v30 (plur.)
Vil : F13, v1
Virgen : L4, v8 (Maj.)
Visionario : C4, v40 (fém.)
Vívido : L3, v16 (fém.)
Vivido : C6, v36 (fém.)
Vivo : F24, v9 (fém.) – F24, v31 (fém.) – F25, v8 (fém.)
Volvedor : L12, v6 (fém.)
Vos : L1, v22 // C2, v26
Vosotros : L13, v2

Y

Yo : F24, v24 – F28, v4 – F31, v1 – F32, v8 – F32, v20 // L1, v29 – L2, v2 – L2, v3 – L2, v5 – L2, v12 – L3, v13 – L3, v14 – L3, v18 – L5, v16 – L9, v5 – L9, v18 – L10, v11 – L12, v4 – L15, v6 – L15, v17 // C3, v33 – C4, v47 (× 3) – C4, v48 – C5, v29 – C6, v87

Z

Zafado : C2, v20 (fém. plur.)

Zaino : C1, v4 (fém.)

III- VERBES

A

Abarcar : F18, v14 // C5, v3

Abarrotar : F11, v9

Abrir : F4, v23 (pronominal) – F21, v17 (Forme progressive) – F23, v1 (pronominal)
– F32, v8 // L8, v6 (pronominal) – L15, v5 (pronominal) // C6, v7

Acariciar : F18, v5

Acechar : F15, v11 // L10, v2 – L15, v15

Acercar : F24, v2

Acobardarse : C8, v22

Acometer : L6, v7

Acompañar : F24, v4 // C5, v33 – C6, v97

Acontecer : C4, v21

Acordarse : C2, v5 – C3, v34 – C6, v71 – C8, v12

Adherir : C9, v6

Adolecer : C9, v18

Advertir : F3, v4 (pronominal) – F24, v26 – F24, v30

Aferrarse : C4, v30

Agolparse : F16, v6

Agraciar : L9, v17

Agravar : F27, v19 – F29, v8

Agrietar : L15, v14

Aguardar : F22, v9

Ahondar : L2, v2 // C1, v30 (pronominal)

Alargar : C2, v2

Alcanzar : F17, v14 – F23, v14 // L3, v18 (Forme progressive) – L9, v5

Alegrar : C2, v23

Alejar : F22, v4 (pronominal) // L7, v4 (pronominal) – L10, v7

Alentar : F9, v10

Aliviar : L3, v12

Aludir : C6, v75

Amanecer : F21, v18

Amar : C6, v92

Amortajar : F11, v5

Andar : C6, v39

Anhelar : F1, v15 – F1, v16 – F4, v21

Anochecer : F30, v8

Anodar : F11, v24

Anunciar : F21, v23

Apagar : F1, v22 (pronominal) – F1, v23 (pronominal) – F1, v26 (Forme progressive) – F10, v17

Apartar : C8, v20

Apesadumbrar : F21, v21
Apetecer : L12, v7
Aprender : F2, v5
Apresurar : F16, v11
Apurar : F4, v2 (Forme progressive) // C6, v28
Aquerenciarse : C2, v32
Aquietarse : F4, v10
Arder : F3, v26 – F26, v8 // L14, v3
Arrasar : C4, v17
Arrear : L5, v22
Arreciar : L5, v21 – L6, v3
Arribar : L11, v9 // C1, v9
Arriesgar : F17, v1
Arrimarse : F18, v10
Arrinconar : F10, v17
Asediar : F16, v9
Asomar : L14, v10 // C2, v41
Asumir : F20, v20 // L4, v4 // C4, v13
Atenuar : F4, v14
Atestiguar : L1, v18 – L12, v5
Atravesar : L13, v5
Atreverse : L12, v24
Aturdir : F12, v6 // C3, v19 – C6, v30 (pronominal)
Aventurar : F24, v28
Ayunar : C1, v8

B

Bajar : F1, v3
Bastar : L2, v9 // C6, v3
Batirse : C4, v11
Bendecir : F9, v7
Bienaventurar : L7, v10
Borrar : F11, v20
Brillar : F22, v15 // L5, v20 – L9, v14 // C1, v22
Buscar : F10, v11 – F12, v19 – F27, v21 (pronominal) // C2, v38 – C4, v48 – C5, v17

C

Caber : F11, v27
Caducar : F1, v25
Caer : C6, v21
Callar : F17, v6 – F27, v5
Cambiar : L2, v13
Caminar : F3, v29 – F9, v11 // L1, v8 – L9, v11 // C5, v10
Cansarse : F6, v2
Cantar : F8, v2 – F8, v12 – F21, v27 – F27, v5 // L12, v6 – L12, v14 – L15, v11
Ceñir : L12, v8
Cerrar : F30, v15
Cesar : F1, v24 – F19, v10 – F19, v12

Cicatrizar : F30, v10
 Claudicar : F14, v2
 Codiciar : C9, v30
 Comer : C1, v8
 Compartir : F15, v10 // L9, v18 // C1, v31
 Concebir : L1, v23
 Condenar : L12, v24
 Condescender : C7, v12
 Confesar : L12, v5
 Confundirse : C3, v26
 Congregar : C4, v34
 Conmemorar : L12, v8
 Conmover : F3, v13 // C5, v25
 Conocer : F23, v7 – F23, v12 – F28, v8 // L13, v6
 Conservar : F20, v34
 Contagiar : C6, v46
 Contar : C7, v11
 Contradecir : F20, v2
 Contrastar : F7, v2
 Conversar : C1, v22
 Convocar : F12, v4
 Copiar : F5, v20
 Correr : F20, v39
 Cortar : C3, v33
 Crecer : C6, v80
 Creer : F1, v15 – F11, v30 – F14, v16 // L13, v13 – L13, v15 // C4, v46 – C6, v59
 Cruzar : L6, v16 // C2, v34
 Cubrir : C7, v1
 Cumplir : L13, v10 (pronominal) // C3, v17
 Curvarse : L11, v14/15

Ch

Chisporrotear : F25, v4

D

Dar : F3, v9 (dar con) – F3, v20 – F7, v6 – F23, v15 // L5, v12 – L15, v19 // C2, v6 – C3, v15 – C3, v35 – C5, v39
 Deber : F15, v5 // C4, v13
 Decir : F9, v15 – F11, v29 // L12, v10 (× 2) – L15, v13 // C1, v14 – C4, v26 – C4, v46 – C5, v22 – C6, v3 – C6, v35 (× 2) – C6, v93 (× 2) – C7, v6 – C8, v14
 Declarar : F20, v12 // C8, v30
 Definir : F20, v37
 Dejar : F1, v30 – F15, v9 – F24, v25 // L1, v9 – L9, v16 // C3, v28 – C7, v19
 Demorar : F1, v3 (pronominal) – F5, v16 (Forme progressive) – F11, v41 // C6, v87 (pronominal) – C7, v6
 Denunciar : C9, v14
 Derramar : F6, v7 (pronominal) – F11, v2
 Derrumbarse : F9, v3
 Desangrar : F25, v7 (pronominal) // L2, v3 (pronominal) – L15, v10

Desbordar : F21, v14 // L3, v6 (pronominal)
Descifrar : L9, v5
Descrucificar : F27, v6
Desdibujar : L8, v9
Desgarrar : F21, v8 // L2, v12 – L12, v9 (pronominal)
Deshacerse : L1, v13
Deshumanizarse : C6, v82
Desparramarse : F18, v8 – F26, v15
Despedirse : F28, v6
Despejar : F24, v3
Desplazar : F5, v1
Desprenderse : L11, v5
Desvanecerse : C4, v36
Detener : F5, v9 (pronominal) – F20, v48
Devolver : L14, v15 (pronominal) – L15, v21 (Forme progressive)
Dilatar : F7, v1
Dirigir : F11, v33
Discurrir : F20, v43
Disiparse : L12, v17
Disminuirse : C6, v53
Dispersarse : F1, v29
Distraerse : C4, v6 – C7, v18
Divisar : F14, v13 // L2, v2 – L4, v14
Doblegar : F20, v24
Doler : F19, v7 – F30, v11 // L14, v6
Dominar : F6, v4 // C3, v22
Dormir : F18, v5 // C1, v14 – C2, v40 – C3, v8 – C6, v86 (pronominal)
Duplicar : L7, v6
Durar : L3, v16 // C6, v33

E

Echarse : F9, v11
Ejecutar : L13, v14
Elegir : F7, v9 // L4, v11
Elevarse : F32, v12
Embestir : L6, v1
Empeñarse : C9, v19
Empezar : C1, v33
Encender : L12, v11
Encontrar : F12, v19
Encubrir : C6, v49 (Forme progressive)
Enfermar : C6, v43
Enfrentar : C8, v21
Engendrar : F32, v19
Enloquecer : C1, v12
Enredarse : L9, v15
Ensalzar : L12, v4
Entender : L6, v5
Entorpecer : F3, v3
Entrar : F3, v17 // L5, v10 // C4, v24 – C4, v39

Entretejer : F21, v5
Entrever : C3, v15
Entrevistar : C9, v12
Entristecer : F31, v10
Enumerar : F17, v3 // C4, v25
Equivocar : F1, v14
Eregir : F20, v29
Escalar : F21, v10 // L10, v7
Esconder : F22, v12
Escribir : F7, v7 – F32 [Titre, inf. passé] // C4, v6 – C4, v15
Escuchar : C6, v33
Esperar : F6, v9 – F12, v8 // L6, v21 // C2, v36 – C5, v6 – C7, v22 (Forme progressive)
Estar : F4, v3 – F8, v9 – F10, v12 – F14, v19 (x2) – F15, v10 – F16, v7 – F17, v5 – F20, v26 – F23, v6 – F24, v15 – F25, v3 – F26, v16 – F27, v12 – F27, v17 – F27, v18 – F27, v19 // L1, v3 – L2, v14 – L2, v15 – L5, v14 – L6, v9 – L10, v1 – L10, v3 – L10, v4 – L11, v16 – L12, v21 – L14, v7 – L14, v9 – L15, v11 // C1, v11 – C5, v5 – C5, v21 – C5, v38 – C6, v58 – C8, v2 – C8, v25
Exaltar : F4, v15 (pronominal) – F10, v15 – F29, v2 // L12, v14
Exhalar : L8, v1
Existir : F1, v19 // C9, v37

F

Falsear : C4, v18
Faltar : C1, v32
Fijarse : F23, v5
Flamear : C2, v20
Florecer : C1, v23
Forjar : L1, v29
Forzar : F29, v10
Fraguar : C4, v20 – C9, v16 (pronominal)
Fundar : C1, v2

G

Gastar : C5, v35
Gesticular : C6, v42
Guardar : C5, v33
Guarecerse : F30, v12

H

Haber : F5, v10 – F9, v13 – F11, v26 (haber de) – F20, v30 – F22, v1 (haber de) – F22, v3 (haber de) – F27, v1 – F27, v24 – F31, v2 (haber de) – F31, v4 // L4, v16 (haber de) – L5, v13 (haber de) – L5, v18 (haber de) – L10, v9 – L11, v12 (haber de) // C2, v7 – C2, v17 – C2, v22 – C5, v4 – C6, v11 – C7, v10
Habitar : F29, v9
Hablar : F17, v6 – F23, v10 // L6, v8 – L6, v11
Hacer : F3, v21 – F5, v3 – F24, v8 // L1, v6 – L1, v25 – L12, v1 // C1, v33 – C2, v27 – C3, v14 – C3, v23 – C4, v16 – C4, v29 – C4, v33 – C6, v10 – C6, v25

Hallar : F24, v20
Hamacarse : L5, v4
Herrumbrar : F19, v5
Hundirse : F19, v6 – F22, v18
Husmear : L1, v2

I

Ignorar : C4, v1
Igualarse : L13, v16
Iluminar : F16, v14 // L7, v10
Implicar : F20, v23
Imponer : F7, v4 – F19, v8 // C4, v41
Incorporarse : C4, v28
Infamar : F1, v33 – F13, v2 // C6, v44
Infligir : L12, v19
Infundir : F18, v18
Interrogar : F23, v3 // C9, v21
Intimar : L1, v28
Inventar : F20, v43
Invocar : C7, v24
Ir : F14, v3 – F20, v23 // L1, v1 (pronominal) – L5 [Titre] – L5, v9 – L5, v26 // C1, v3 – C2, v12 (pronominal) – C2, v38 – C3, v12

J

Jinetear : L5, v8
Jugar : F21, v26 // C9, v19
Juntar : C4, v42
Jurar : C9, v1
Justificar : L12, v4 // C7, v13
Juzgar : C1, v34

L

Lancear : F26, v12
Legar : F5, v23
Levantar : F22, v1 – F31, v2 (pronominal)
Librar : C5, v43
Lograr : L10, v11
Lucir : L10, v6 // C6, v40 (Forme progressive)

LL

Llamar : F3, v2
Llegar : F32, v4 // L3, v10 – L6, v21 – L7, v8 // C5, v17
Llenar : F21, v15
Llevar : L5, v11 // C2, v42 (pronominal) – C4, v14 (pronominal) – C6, v44

M

Mandar : C1, v28 – C6, v5
Marcar : L5, v25 // C1, v7

Matar : F20, v41 // C4, v43
Medir : F24, v22 // L8, v8 – L11, v12 // C5, v24
Meditar : L5, v13
Mentar : L5, v23
Mentir : F10, v5 – F23, v11
Merecer : C5, v41
Militar : F18, v16
Mirar : F2, v1 (Inf. passé) – F2, v3 (Inf. passé) – F21, v19 – F31, v6 // L1, v18 – L1, v27 – L4, v6 – L6, v4 – L7, v7 // C4, v44 – C5, v20 – C6, v6
Morir : F1, v7 (Inf. passé) – F12, v4 – F24, v25 (pronominal) // L5, v19 – L5, v19 (pronominal) // C4, v45 – C5, v36 (pronominal) – C6, v97 – C8, v11
Mostrar : F3, v11
Mover : C6, v48 (pronominal) – C9, v20
Multiplicar : C6, v19 (Forme progressive)

N

Necesitar : F23, v10 // C4, v40
Negar : F15, v5 (pronominal) // L12, v22
Nivelar : C5, v20
Nombrar : F2, v5 – F26, v14
Notar : F19, v11

O

Obedecer : C9, v12
Obligar : F12, v8
Obrar : C7, v15
Ofender : F20, v4 // C6, v98
Oír : L2, v5 – L7, v12 // C4, v27 – C6, v59
Olvidar : F5, v3 – F11, v39
Ondear : F1, v28
Opinar : C1, v27
Oponer : C7, v8
Oprimir : F21, v13 – F24, v10
Ordenar : F2, v6
Oscurecerse : F28, v9

P

Pactar : C9, v36
Paladear : L13, v12
Parecerse : F27, v25
Parlamentar : C4, v26
Participar : C5, v19 – C5, v31
Pasar : L6, v20
Peligrar : F20, v31
Pender : C9, v15
Penetrar : C2, v39
Pensar : F1, v34 – F11, v22 – F15, v12 – F15, v13 (forme progressive) – F28, v9 // L1, v23 – L1, v25 // C1, v5 – C7, v14 (× 2)

Perder : F10, v7 (pronominal) – F24, v34 – F27, v16 (pronominal) – F29, v6 – F31, v8 – F32 [Titre, inf. passé] // L8, v10 – L11, v3 (pronominal) // C5, v26 (pronominal)
Perdonar : L5, v21 – L12, v25
Perdurar : F12, v17 – F17, v10 – F28, v11 – F32, v12 // C8, v29
Perecer : C8, v18 (Forme progressive)
Permitir : C7, v7
Perpetuar : F10, v1
Persistir : F21, v27 // L9, v9 – L13, v3 // C1, v19 – C8, v10
Pisar : F11, v38 – F14, v3
Poblar : F5, v5 (Forme progressive)
Poder : F11, v38 – F15, v13 – F32 [Titre] // L5, v13 – L12, v17 // C4, v30 – C6, v6 – C6, v97
Poner : L5, v17 – L15, v18 – L15, v22
Poseer : C5, v2 – C9, v9
Precisar : F23, v5
Prefigurar : F1, v6
Prender : C1, v13
Presentarse : L5, v25
Presentir : L15, v17
Preservar : C8, v6
Presidir : F13, v5
Prodigar : F27, v11 // L3, v8
Profanar : C7, v23
Prometer : F1, v6
Pronunciar : F11, v7

Q

Quebrar : F22, v11 – F25, v2
Quedar : F14, v4 – F20, v50 (pronominal) // C7, v5 – C7, v20
Querer : L5, v10 – L6, v5 – L13, v8 (= aimer) // C4, v6 – C4, v11 – C4, v28 – C6, v87 – C7, v18

R

Rayar : L1, v20
Rebasar : L3, v18 (Forme progressive)
Rechazar : L3, v10
Recibir : C5, v18
Reclamar : F17, v11
Recobrar : F18, v7 // L11, v1 – L15, v7
Recoger : F30, v5 // C8, v28
Reconocer : F18, v19
Reconstruir : F22, v3
Recordar : F25, v10
Recorrer : F28, v1 // L1, v21
Reemplazar : F12, v2
Reflexionar : F3, v23
Rehusar : C7, v2
Remansarse : F4, v5 – F30, v4

Repartirse : F15, v14
 Repetir : F5, v18 (pronominal, × 2) – F18, v6 – F21, v6
 Resbalar : L7, v1
 Rescatar : C4, v4
 Resplandecer : F21, v11
 Restañar : F11, v26
 Resucitar : F5, 21
 Resurgir : F8, v6
 Rever : C5, v5
 Revivir : F20, v10
 Rezar : F25, v12 // C9, v32
 Rezongar : L5, v4
 Robar : F15, v8
 Rodear : F22, v16 – F23, v12
 Rondar : F20, v6

S

Saber : F11, v28 – F19, v13 – F23, v13 – F32, v19 – F32, v22 // L1, v32 – L2, v12 – L2, v13 – L2, v15 (× 2) – L14, v3 – L14, v10 – L15, v9 // C2, v16 – C2, v29 – C4, v34 (× 2) – C4, v47 – C5, v29 – C5, v32 – C6, v75 – C6, v95 – C7, v6 – C7, v8 – C7, v16 – C9, v7
 Sahumar : C1, v29
 Salir : C6, v13
 Salpicar : F14, v12
 Salvar : F20, v42 (pronominal) // C1, v25
 Seguir : C3, v34
 Sentir : F2, v7 (Inf. passé) – F14, v15 – F21, v34 // L1, v22 – L2, v10 – L6, v9 – L12, v24 // C9, v8
 Ser : F1, v8 – F1, v20 – F1, v30 (×2) – F2, v12 – F3, 24 – F3, v25 – F6, v6 – F6, v10 – F7, v3 – F7, v10 – F8, v3 – F8, v9 – F9, v5 – F9, v6 – F11, v17 – F11, v21 – F11, v29 – F11, v30 – F11, v35 – F11, v37 – F11, v40 – F12, v11 – F12, v13 – F12, v15 – F14, v1 – F14, v7 – F14, v17 (× 2) – F14, v18 – F15, v3 (× 2) – F15, v7 – F16, v8 – F16, v13 – F16, v15 – F17, v13 – F17, v15 (× 2) – F18, v3 – F18, v20 – F19, v1 – F19, v2 – F19, v4 – F20, v13 – F20, v17 – F20, v28 – F20, v32 – F20, v33 – F20, v40 – F22, v2 – F22, v8 – F23, v14 – F23, v17 – F24, v24 – F25, v9 – F25, v11 – F26, v10 – F27, v14 – F27, v15 – F27, v27 – F27, v28 – F28, v4 – F28, v12 – F29, v11 – F29, v15 – F30, v7 – F30, v9 – F31, v3 – F32, v10 – F32, v15 – F32, v20 – F32, v21 // L1, v2 – L1, v6 – L1, v10 – L1, v16 – L1, v24 – L1, v32 – L2, v15 – L3, v11 – L4, v5 – L5, v22 – L6, v6 – L6, v7 – L6, v9 – L6, v12 – L6, v18 – L6, v19 – L7, v3 – L7, v4 – L7, v6 – L8, v2 – L8, v3 – L8, v5 – L8, v11 – L9, v1 – L9, v2 – L9, v4 – L9, v5 – L9, v6 – L9, v10 – L11, v7 – L11, v11 – L11, v16 – L12, v3 – L12, v15 (× 2) – L12, v22 (Forme progressive) – L13, v13 – L14, v2 – L14, v3 – L14, v8 (× 2) – L14, v10 (× 2) – L14, v13 – L15, v9 // C1, v1 – C1, v6 – C1, v9 – C1, v15 – C1, v16 – C2, v1 – C2, v4 – C2, v10 – C2, v23 – C2, v30 – C2, v35 – C2, v37 – C2, v43 – C3, v31 – C3, v36 – C4, v1 – C4, v31 – C4, v47 (× 2) – C5, v22 – C5, v23 – C5, v29 – C5, v31 – C6, v3 – C6, v26 – C6, v36 – C6, v37 – C6, v38 – C6, v52 – C6, v60 – C6, v61 – C6, v64 – C6, v65 – C6, v73 – C6, v88 – C6, v97 – C6, v99 – C7, v2 – C7, v3 – C7, v10 – C7, v19 – C7, v21 – C8, v1 – C8,

v4 – C8, v6 – C8, v7 – C8, v17 – C8, v23 – C9, v11 – C9, v16 – C9, v22 (× 2)
– C9, v23 – C9, v24 – C9, v37

Sobremorir : C6, v57

Sobrevivir : F27, v22 // L5, v16 // C6, v57

Socavar : F12, v6 // L3, v1

Solicitar : F20, v46 // C7, v3

Soltar : L5, v18 – L12, v1 (pronominal)

Soñar : F19, v13 – F20, v33 // C4, v23

Sostener : F19, v7

Suceder : F11, v14

Sufrir : C9, v18

Suponer : C1, v5

Surcar : L15, v2

Surgir : F12, v4 // L9, v7

T

Tapar : F24, v33 // L10, v2 // C2, v28

Temblar : F24, v8

Tener : F3, v8 – F17, v12 – F22, v11 – F32, v8 // L4, v12 – L7, v4 – L10, v9 – L11,
v1 // C1, v10 – C2, v9 – C2, v26 – C3, v23 – C8, v5 – C9, v25

Tintinear : F5, v14

Tiranizar : F30, v2

Tironear : L5, v7

Tocar : F18, v4

Tornarse : F22, v5

Trabar : L12, v16

Traer : F24, v6 // L1, v5

Trazar : F20, v25

U

Urdir : F23, v9 (Forme progressive)

V

Velar : C5 [Titre]

Venir : L1, v7 (pronominal) – L2, v7 – L6, v20 – L11, v7 – L11, v9 – L11, v11 // C1,
v2 – C6, v37

Ver : F4, v18 – F9, v1 – F18, v8 – F21, v4 – F22, v13 – F24, v25 – F27, v4 – F31, v8
// L4, v15 – L4, v16 – L10, v4 – L13, v6 – L13, v10 – L13, v13 // C4, v5 – C4,
v28 – C4, v30

Verter : F24, v17

Vigilar : C6, v94

Vivir : F6, v10 – F11, v32 – F14, v18 // L3, v4 – L6, v15 (pronominal) – L12, v1 //
C4, v37

Volver : F18, v2 – F26, v6 (pronominal) – F28, v8 – F30, v9 – F32, v9 // L3, v13 (×
2) – L3, v14 (× 2) – L12, v18 – L12, v19 – L15, v6 // C3, v30 (pronominal)
– C5, v42 – C9, v1

IV- PRINCIPAUX ADVERBES ET CONJONCTIONS

A

Abajo : F4, v20
Acaso : F2, v12 // L5, v19
Adentro : F5, v10 – F23, v4
Afuera : F27, v1
Ahora : F7, v10 – F10, v12 – F11, v35 – F22, v2 – F27, v28 // L11, v3 // C4, v26
Algún modo (de...) : L11, v16
Alrededor : F30, v4 // C5, v32
Alto (en...) : C6, v47 – C9, v32
Allí : F15, v11 // C6, v11
Anochecer (al) : F28, v6
Antes : F18, v19 (...que) // L7, v10
Apenas : F10, v12 – F20, v2 – F20, v35 // C8, v10 (...si)
Aquí : F15, v10 – F23, v12 // L1, v11 – L5, v14 – L13, v1 // C6, v64 – C6, v65
Así : L15, v21 // C4, v44 – C6, v19
Aun : F15, v12
Aún : F22, v2 – F28, v8 – F30, v11 // L4, v2 – L12, v21 // C1, v11
Aunque : F1, v32 // C5, v29 – C9, v7
Ayer : F27, v27 // L1, v15

B

Bajo : F4, v11 – F24, v8 // L9, v16 // C3, v12 – C5, v21 – C5, v38 – C6, v34 – C6, v80 – C6, v89 – C8, v13
Bien : F4, v18 – F17, v5 – F23, v12 – F23, v13 // L5, v15 // C1, v5 – C2, v42 – C6, v71

C

Cabalmente : F23, v6
Cabo (Al...de) : F18, v1
Casi : F15, v2 – F27, v14 // L12 [Titre]
Cerca : L1, v3 – L10, v6
Ciegamente : F17, v11
Como : F1, v24 – F3, v5 – F3, v6 – F3, v12 – F3, v21 – F3, v27 – F4, v7 – F4, v8 – F4, v9 – F4, v23 (× 2) – F5, v13 – F5, v17 – F7, v8 – F9, v12 – F10, v8 – F11, v6 – F11, v10 – F11, v12 – F11, v15 – F11, v22 – F11, v29 – F11, v30 – F14, v7 (...si) – F15, v4 – F15, v14 – F16, v15 – F18, v5 – F18, v6 (...si) – F18, v12 – F19, v12 – F20, v5 – F20, v17 – F20, v18 – F20, v22 – F21, v2 – F21, v17 – F21, v30 – F22, v14 – F22, v17 – F23, v18 – F23, v19 – F24, v1 – F24, v32 – F25, v3 – F25, v9 – F26, v6 – F26, v10 – F27, v13 – F27, v18 – F27, v21 – F28, v1 – F29, v3 – F30, v1 – F30, v3 – F31, v2 – F31, v9 – F32, v6 – F32, v13 // L1, v2 – L1, v15 – L1, v16 – L3, v2 – L4, v1 – L4, v6 – L4, v10 – L4, v16 – L5, v3 – L6, v6 – L6, v20 – L7, v1 – L7, v3 – L7, v6 – L7, v11 – L8, v5 – L9, v4 – L9, v8 – L9, v14 – L9, v19 – L10, v7 – L11, v5 – L11, v10 – L11, v11 – L11, v15 – L12, v19 – L15, v1 – L15, v2 – L15, v5 – L15, v16 // C1, v6 – C1, v21 – C1, v29 – C2, v36 – C5, v11 – C5,

v36 – C6, v17 – C7, v18 – C7, v22 – C8, v8 – C8, v13 – C8, v25 – C9, v2 – C9, v10 – C9, v30

Cuando : F1, v22 – F3, v3 – F9, v7 – F14, v3 – F17, v12 – F17, v13 – F19, v6 – F19, v11 – F19, v13 – F20, v22 – F20, v33 // L3, v4 – L3, v13 – L3, v14 – L3, v16 // C4, v11 – C4, v17 – C6, v34 – C7, v19

D

Desafortadamente : F20, v31

Desde : F2, v1 – F2, v3 – F4, v19 – F10, v16 – F21, v21 – F30, v7 – F32, v5 – F32, v6 – F16, v6 – F26, v5 – F30, v7 – F32, v5 – F32, v6 // C2, v37

Desde hace : F10, v10

Desde que : F22, v4 – F22, v4 // C6, v83

Desesperadamente : F14, v11

Despacio : C5, v41

Despecho (a...de) : F12, v14 – F12, v15 – F27, v9

Después : F3, v23 – F20, v37 // L3, v18 // C4, v35

Detrás de : C6, v9 – C9, v31

Día (de...) : L14, v8

Donde : F3, v26 – F15, v11 – F24, v20 – F26, v8 – F26, v15 // L7, v8 (de...) – L10, v9 – L11, v7 – L12, v10 – L13, v10

Durante : F28, v5

E

E : F14, v6

Encima : L1, v7

Enfrente : C1, v32

Entonces : C1, v6 – C4, v47 – C7, v5 – C7, v21 – C7, v23

Escasamente : F28, v11

F

Famosamente : F11, v16

Frente a : L12, v11 // C3, v17

G

Galpón (De un...) : C6, v13

Golpe (De...) : F19, v10

H

Hasta : C5, v4 – C6, v3

Hoy : F1, v13 – F10, v14 – F11, v20 – F25, v10 // L14, v13

I

Igual que : L9, v7

Incomprensiblemente : C6, v95

J

Juntamente : F21, v18 // L3, v8

Junto a : L5, v8 // C4, v37 – C5, v14 – C6, v92

L

Lejos : L6, v20 – L14, v15

M

Más : F13, v1 (...que) – F19, v3 – F23, v14 // L5, v9 – L6, v1 (...que) – L6, v16 – L7, v7 – L10, v4 (...que) – L11, v3 // C2, v30/31 (...que) – C2, v43/44 (...que) – C3, v4 – C5, v13/14 (...que) – C5, v40 – C6, v11 (...que) – C6, v32 – C6, v61 (...que) – C6, v99 (...que) – C8, v6 – C8, v19 (...que) – C9, v4

Mayor : C5, v43

Mejor : C6, v97

Menos : F11, v40 (...que) // C2, v19 (...que) – C7, v10

Mientras : F20, v48 – F21, v26

Milagrosamente : L4, v8

Mismo (lo...que) : C4, v15

Mitá de (en...) : C1, v17

Mucho : C5, v31

N

Ni : F2, v6 – F12, v1 – F12, v3 – F12, v5 – F15, v9 (× 2) – F20, v15 (× 2) – F23, v11 – F23, v16 // L1, v27 (× 2) – L4, v1 – L4, v2 – L4, v4 – L13, v13 (× 2) // C8, v3

No... (más) que : F20, v28 // C6, v38/39

Nuevo (De) : F18, v20 – F20, v42

Nunca : F21, v4 – F32, v22 // C9, v8

O

O : F1, v6 – F6, v2 – F19, v2 – F20, v18 – F27, v5 – F28, v11 – F32, v21 // L4, v4 – L5, v11 – L13, v6 – L14, v3 – L14, v10 // C2, v14 – C3, v35 – C4, v40 – C6, v30 – C6, v31

P

Paladas (a...) : C6, v7

Para que : F22, v13 // C4, v30 – C4, v31 – C4, v43

Pena (en...) : L5, v27

Pero : F9, v7 – F19, v3 – F20, v42 // L1, v28 – L5, v20 – L8, v5 – L11, v1 – L14, v8 // C1, v15 – C1, v17 – C3, v23 – C4, v4 – C4, v13 – C5, v6 – C6, v87 – C7, v10 – C8, v24 – C9, v11 – C9, v34

Pie : F30, v1 (de...) // L5, v24 (de...) – L11, v9 (al... de)

Poco (muy...) : F5, v21

Poco (un...) : F5, v21 – F7, v10

Porque : F11, v21 // C2, v32 – C3, v11 – C4, v14 – C4, v15 – C5, v22 – C6, v2 – C6, v4 – C6, v6 – C6, v60 – C6, v61 – C6, v95 – C9, v22

Por (+ Adj.) que : F11, v37 – F19, v2

Profundamente : L13, v13

Pronto : L6, v7

Q

Quietamente : L7, v5 – L9, v18

Quizá : F3, v19 // L4, v15

S

Saco (a...) : C4, v39

Salvo : C4, v2

Según : F30, v8

Sencillamente : F23, v17

Si : F11, v22 – F11, v28 – F20, v26 – F20, v27 – F24, v25 // L1, v23 – L12, v25 // C7, v1 – C7, v2 – C7, v19 (× 2)

Siempre : F8, v9 – F8, v10 – F10, v3 – F11, v25 – F14, v19 – F17, v10 – F19, v1 – F22, v9 – F27, v8 – F32, v3 // L1, v18 // C3, v34 – C6, v32 (para...) – C6, v94 – C6, v95 – C7, v22 – C8, v24 – C8, v25

Sin : F11, v3 – F20, v15 – F22, v6 – F22, v14 – F32, v19 // L4, v18 (× 2) – L5, v1 // C4, v34 – C4, v48 – C5, v13 – C6, v16 – C6, v23 (× 2) – C6, v75 – C6, v98 – C6, v99 – C8, v3 – C8, v24 – C9, v5

Sin embargo : L12, v21

Sino : F11, v11 – F15, v7 – F20, v18 – F23, v17 – F31, v4 // L3, v8

Solamente : L12, v10

Sólo : F1, v19 – F3, v23 – F11, v29 – F20, v34 – F27, v15 (tan...) – F27, v27 // L1, v22 // C1, v32 – C2, v23 – C7, v5 – C8, v4 – C9, v9 – C9, v30 – C9, v37 (con...)

T

Tal vez : F3, v16 – F23, v15 // C7, v15

También : F24, v15 – F24, v30 – F27, v28 // C6, v72 – C6, v93 – C7, v14

Tan : F3, v21 – F27, v15 – F28, v10 // L1, v14 – L1, v18 – L4, v5 – L6, v20 // C1, v34 (...como) – C6, v86

Tarde : L1, v15

Todavía : F18, v3 – F19, v3 // C3, v26 – C8, v14

Todo (del...) : F20, v41

U

Ubicuamente : F15, v6

V

Vanamente : F16, v9

Vano (en...) : F4, v2 – F24, v11

Ve : F1, v30 (alguna...) // L1, v11 (otra...) – L4, v8 (otra...) – L4, v15 (por... primera) – L13, v1 (otra...) – L14, v12 (a la...) // C8, v7 (alguna...)

Y

Y : F1, v3 – F1, v5 – F1, v9 – F1, v10 – F1, v11 – F1, v12 – F1, v13 – F1, v15 – F1, v16 (×2) – F1, v17 – F1, v18 – F1, v20 – F1, v22 – F1, v23 – F2, v9 – F3, v4 – F3, v5 – F3, v11 – F3, v15 – F3, v22 – F4, v6 – F4, v7 – F4, v15 – F4, v17 – F4, v22 – F5, v4 – F5, v11 – F5, v14 – F5, v17 – F5, v18 – F5, v24 – F6, v11 – F7,

v2 – F7, v6 – F7, v10 – F8, v3 – F8, v5 – F8, v8 – F8, v12 – F9, v4 – F9, v6 – F9, v9 – F9, v13 – F9, v14 – F10, v7 – F10, v12 – F10, v16 – F10, v17 (× 2) – F11, v7 – F11, v11 – F11, v13 (× 2) – F11, v19 – F11, v25 – F11, v30 – F11, v33 (× 2) – F11, v36 – F11, v38 – F11, v40 – F12, v4 – F12, v6 – F12, v8 – F12, v11 – F13, v6 – F14, v4 – F14, v13 – F14, v15 – F14, v19 – F15, v1 – F15, v7 – F15, v10 – F16, v5 – F16, v12 – F17, v6 – F17, v9 – F17, v13 – F17, v15 (× 2) – F18, v3 – F18, v6 – F18, v8 – F18, v17 – F18, v20 – F19, v4 – F19, v7 – F19, v10 – F20, v9 – F20, v11 – F20, v16 – F20, v21 – F20, v25 – F20, v27 – F20, v32 – F20, v34 – F20, v35 – F20, v44 – F20, v47 – F20, v49 – F21, v1 – F21, v6 – F21, v10 – F21, v11 – F21, v15 – F21, v16 – F21, v20 – F21, v23 – F21, v25 – F21, v31 – F21, v32 – F21, v33 – F22, v6 – F22, v15 – F23, v4 – F23, v7 – F23, v8 – F23, v13 – F23, v19 – F24, v3 – F24, v5 – F24, v17 – F24, v28 – F24, v31 – F25, v8 – F26, v1 – F26, v3 – F26, v9 – F26, v16 (× 2) – F27, v3 – F28, v3 – F28, v7 – F31, v1 – F31, v3 – F31, v8 – F32 [Titre] – F32, v9 – F32, v10 – F32, v12 – F32, v14 – F32, v18 – F32, v20 – F32, v21 // L1, v2 – L1, v4 (...hasta) – L1, v6 – L1, v9 – L1, v13 (× 2) – L1, v14 – L1, v17 – L1, v21 – L1, v22 (× 2) – L1, v25 – L1, v29 (× 2) – L1, v31 – L2, v6 (× 2) – L2, v13 (× 2) – L2, v14 – L3, v2 (× 2) – L3, v18 – L3, v19 – L4, v2 (× 2) – L4, v10 – L4, v15 – L5, v2 – L5, v3 – L5, v7 – L5, v12 – L5, v14 – L5, v23 – L5, v26 (× 2) – L5, v27 – L6, v4 (× 2) – L6, v12 – L6, v19 – L7, v6 – L8, v4 – L8, v7 – L8, v10 – L9, v1 – L9, v2 – L9, v16 – L10, v1 – L10, v10 – L10, v11 – L11, v3 – L11, v12 – L11, v16 – L12, v1 – L12, v3 – L12, v4 – L12, v6 – L12, v9 – L12, v12 – L12, v14 – L12, v15 – L12, v21 – L12, v22 – L14, v7 – L14, v9 – L14, v13 – L15, v2 – L15, v4 – L15, v7 (× 2) – L15, v8 – L15, v9 – L15, v10 – L15, v11 – L15, v12 – L15, v14 – L15, v15 – L15, v16 – L15, v19 – L15, v20 // C1, v1 (× 2) – C1, v8 – C1, v9 – C1, v11 (× 2) – C1, v12 – C1, v16 – C1, v18 (× 2) – C1, v22 – C1, v24 – C1, v26 – C1, v34 – C2, v9 – C2, v12 – C2, v18 – C2, v20 – C2, v21 – C2, v25 – C2, v28 – C2, v29 – C2, v35 – C2, v43 – C3, v4 – C3, v6 – C3, v19 – C3, v24 – C3, v25 – C3, v27 – C3, v32 – C4, v2 – C4, v6 – C4, v8 – C4, v12 – C4, v18 – C4, v28 – C4, v31 – C4, v37 – C5, v2 – C5, v15 – C5, v17 (× 2) – C5, v18 – C5, v20 – C5, v21 – C5, v22 – C5, v23 (× 2) – C5, v24 – C5, v31 – C5, v33 – C5, v37 – C5, v39 – C5, v41 – C5, v42 – C5, v43 – C6, v6 – C6, v10 (× 2) – C6, v12 – C6, v13 – C6, v15 – C6, v16 – C6, v19 – C6, v23 – C6, v27 – C6, v35 – C6, v43 – C6, v47 – C6, v49 – C6, v53 – C6, v59 – C6, v61 – C6, v68 – C6, v69 – C6, v70 – C6, v72 – C6, v74 – C6, v75 – C6, v76 – C6, v79 – C6, v91 (× 2) – C6, v93 – C6, v96 – C7, v4 – C7, v7 – C7, v12 – C7, v14 – C7, v16 – C7, v18 – C7, v19 – C8, v2 – C8, v5 – C8, v8 – C8, v15 – C8, v24 – C8, v28 – C8, v29 – C9, v11 – C9, v12 – C9, v17 – C9, v24 (× 2) – C9, v29 – C9, v32

Ya : F1, v26 – F4, v3 – F11, v3 – F11, v37 – F11, v39 – F15, v10 – F23, v6 – F27, v14 // L1, v1 – L1, v3 – L1, v20 – L2, v14 – L3, v9 – L3, v11 – L5, v1 – L5, v24 (× 4) – L11, v1 – L13, v1 – L13, v3 – L13, v6 – L13, v8 (× 2) – L13, v13 – L13, v15 – L13, v16 (× 2) – L14, v3 – L14, v10 // C1, v24 (× 2) – C1, v27 – C9, v29 (× 2)

Ya que : F20, v16 // L1, v18

ANTOLOGÍA POÉTICA 1923-1977 :**ORGANISATION FORMELLE ET MÉTRICO-RYTHMIQUE**

VERS RÉGULIERS (homométriques) - avec ou sans rimes - avec forme fixe (FF) ou libre (FL)	VERS LIBRES (hétérométriques) - avec ou sans rimes - avec forme fixe (FF) ou libre (FL)								
<p>[Volume 1 de <i>Obra poética</i>]</p> <p>[<i>Fervor de Buenos Aires (1923)</i>]</p> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%;"></td> <td style="width: 50%;">1. El Sur (FL, non rimée)</td> </tr> <tr> <td></td> <td>2. Carnicería (FL, non rimée)</td> </tr> <tr> <td></td> <td>3. Llaneza (FL, non rimée)</td> </tr> <tr> <td></td> <td>4. Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922 (FL, non rimée)</td> </tr> </table>			1. El Sur (FL, non rimée)		2. Carnicería (FL, non rimée)		3. Llaneza (FL, non rimée)		4. Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922 (FL, non rimée)
	1. El Sur (FL, non rimée)								
	2. Carnicería (FL, non rimée)								
	3. Llaneza (FL, non rimée)								
	4. Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922 (FL, non rimée)								
<p>[<i>Luna de enfrente (1925)</i>]</p> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%;">5. El general Quiroga va en coche al muere (<i>Aleandrinos</i>¹ – Strophes avec assonances libres)</td> <td style="width: 50%;"></td> </tr> <tr> <td>6. Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad (<i>Aleandrinos</i> – <i>Cuartetos/un serventesio</i>²)</td> <td></td> </tr> </table>		5. El general Quiroga va en coche al muere (<i>Aleandrinos</i> ¹ – Strophes avec assonances libres)		6. Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad (<i>Aleandrinos</i> – <i>Cuartetos/un serventesio</i> ²)					
5. El general Quiroga va en coche al muere (<i>Aleandrinos</i> ¹ – Strophes avec assonances libres)									
6. Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad (<i>Aleandrinos</i> – <i>Cuartetos/un serventesio</i> ²)									
<p>[<i>Cuaderno San Martín (1929)</i>]</p> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%;"></td> <td style="width: 50%;">7. La noche que en el Sur lo velaron (FL, non rimée)</td> </tr> </table>			7. La noche que en el Sur lo velaron (FL, non rimée)						
	7. La noche que en el Sur lo velaron (FL, non rimée)								
<p>[Volume 2 de <i>Obra poética</i>]</p> <p>[<i>El hacedor (1960)</i>]</p>									

¹ Nous désignons ici l'alexandrin espagnol (appelé *aleandrino*), c'est-à-dire un vers qui comporte **quatorze syllabes métriques**, alors que l'alexandrin français est un vers de douze syllabes.

² Rappelons que le *cuarteto* est « une strophe de quatre vers d'*arte mayor*, en général hendécasyllabes à rime consonnante embrassée ABBA » et le *serventesio*, « une variante du *cuarteto* » qui a des rimes croisées ABAB (Madeleine et Arcadio Pardo, *Précis de métrique espagnole, Op. Cit.*, p. 79).

8. Poema de los dones (Hendécasyllabes – <i>Cuartetos/un serventesio</i>)	
9. El reloj de arena (Hendécasyllabes – <i>Cuartetos</i>)	
10. Ajedrez (Hendécasyllabes – <i>Deux sonnets</i>)	
11. La lluvia (Hendécasyllabes – <i>Sonnet</i>)	
12. A un viejo poeta (Hendécasyllabes – <i>Sonnet</i>)	
	13. El otro tigre (FL, non rimée)
14. Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos (Hendécasyllabes – <i>Sonnet</i>)	
15. Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74) (Hendécasyllabes – <i>Sonnet</i>)	
16. Ariosto y los árabes (Hendécasyllabes – <i>Cuartetos/un serventesio</i>)	
17. Lucas, XXIII (Hendécasyllabes – <i>Cuartetos/serventesios/un distique</i>)	
18. Adrogué (Hendécasyllabes – <i>Cuartetos/serventesios</i>)	
19. Arte poética (Hendécasyllabes – <i>Cuartetos</i>)	
[Museo]	
	20. Cuarteta (Monostrophe assonancée aux vers pairs)
21. Le regret d’Héraclite (<i>Alejandrinos</i> – <i>Distique assonancé</i>)	
[El otro, el mismo (1964)]	
22. La noche cíclica (<i>Alejandrinos</i> – <i>Cuartetos</i>)	
23. Poema conjetural (Hendécasyllabes – FL, non rimée)	
	24. Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín (FL, non rimée)
	25. Mateo, XXV, 30 (FL, non rimée)
26. Un soldado de Urbina (Hendécasyllabes – <i>Sonnet</i>)	
27. Límites (Hendécasyllabes – <i>Serventesios/un cuarteto</i>)	

28. Baltasar Gracián (Hendécasyllabes – <i>Cuartetos/un serventesio</i>)	
29. El Golem (Hendécasyllabes – <i>Cuartetos/serventesios</i>)	
30. El tango (Hendécasyllabes – <i>Cuartetos/serventesios</i>)	
31. Una rosa y Milton (Hendécasyllabes – Sonnet)	
32. A quien ya no es joven (Hendécasyllabes – Sonnet)	
33. Odisea, libro vigésimo tercero (Hendécasyllabes – Sonnet)	
34. A un poeta menor de 1899 (Hendécasyllabes – Sonnet)	
	35. Fragmento (FL, non rimée)
36. Rafael Cansinos-Asséns (Hendécasyllabes – Sonnet)	
37. El instante (Hendécasyllabes – Sonnet)	
38. Everness (Hendécasyllabes – Sonnet)	
39. Ewigkeit (Hendécasyllabes – Sonnet)	
40. Spinoza (Hendécasyllabes – Sonnet)	
	41. España (FL, non rimée)
	42. Otro poema de los dones (FL, non rimée)
43. Una mañana de 1649 (Hendécasyllabes – Sonnet)	
44. Buenos Aires (Hendécasyllabes – Sonnet)	
45. Los compadritos muertos (Hendécasyllabes – Sonnet)	
[Para las seis cuerdas (1965)]	
46. Milonga de dos hermanos (Octosyllabes – <i>Sextillas</i> ¹ / <i>une redondilla</i> ²)	
47. Milonga de Jacinto Chiclana (Octosyllabes – <i>Cuartetas</i> consonantes aux vers pairs)	

¹ Rappelons que la *sextilla* est une strophe de « six vers *d'arte menor* à rime consonante » (*Ibid.*, p. 82).

² La *redondilla* est, quant à elle, une strophe de « quatre vers (en général des octosyllabes) » à « rimes consonantes embrassées abba » (*Ibid.*, p. 77).

48. Milonga de Albornoz (Octosyllabes – <i>Cuartetas</i> consonantes aux vers pairs)	
<i>[Elogio de la sombra (1965)]</i>	
49. James Joyce (Hendécasyllabes – Sonnet)	
50. El laberinto (Hendécasyllabes – <i>Cuartetos</i> /un distique)	
51. Laberinto (Hendécasyllabes – Sonnet)	
52. Las cosas (Hendécasyllabes – Sonnet)	
	53. Israel (FL, non rimée)
	54. Junio 1968 (FL, non rimée)
55. Dos versiones de Ritter, Tod und Teufel (Première version : hendécasyllabes – sonnet. Deuxième version : hendécasyllabes – FL, non rimée)	
<i>[El oro de los tigres (1972)]</i>	
56. Tankas (<i>Quintillas</i> ¹ , avec schéma syllabique japonais)	
57. On his blindness (Hendécasyllabes – Sonnet)	
58. El gaucho (Hendécasyllabes – <i>Cuartetos</i> /serventesios)	
	59. El centinela (FL, non rimée)
60. Al triste (Hendécasyllabes – Sonnet)	
61. Al primer poeta de Hungría (Hendécasyllabes – FL, non rimée)	
62. 1891 (Hendécasyllabes – FL, non rimée)	
<i>[Volume 3 de Obra poética]</i>	
<i>[La rosa profunda (1975)]</i>	
	63. Browning resuelve ser poeta (FL, non rimée)

¹ La *quintilla* comporte cinq vers d'*arte menor*, généralement octosyllabiques.

64. El bisonte (Hendécasyllabes – Sonnet)	
	65. Quince monedas (FL, non rimée)
66. De que nada se sabe (Hendécasyllabes – Sonnet)	
67. All Our Yesterdays (Hendécasyllabes – Sonnet)	
68. La cierva blanca (<i>Alejandrinos</i> – Sonnet)	
[La moneda de hierro (1976)]	
69. La pesadilla (Hendécasyllabes – Sonnet)	
70. La luna (Hendécasyllabes – <i>Quinteto</i> ² non rimé)	
71. A mi padre (Hendécasyllabes – Sonnet)	
72. Einar Tambarskelver (Hendécasyllabes – FL, non rimée)	
	73. En Islandia el alba (FL, non rimée)
	74. Ein Traum (FL, non rimée)
75. Juan Crisóstomo Lafinur (1797-1824) (Hendécasyllabes – Sonnet)	
76. Heráclito (Hendécasyllabes – FL, non rimée)	
77. Signos (Hendécasyllabes – FL, non rimée)	
[Historia de la noche (1977)]	
78. Endimión en Latmos (Hendécasyllabes – FL, non rimée)	
79. Ni siquiera soy polvo (Hendécasyllabes – FL, non rimée)	
	80. Gunnar Thorgilsson (1816-1879) (FL, non rimée)
	81. G. A. Bürger (FL, non rimée)
	82. La espera (FL, non rimée)
83. Las causas (Hendécasyllabes – FL, non rimée)	

² Le *quinteto* constitue une strophe à cinq vers d'*arte mayor*, en général en hendécasyllabes à rime consonante.

OBRA POÉTICA :**ORGANISATION FORMELLE ET MÉTRICO-RYTHMIQUE**

Sonnets à facture :

- **C** = classique (découpage typographique en quatrains et tercets)
- **M** = monolithique

 Poèmes sélectionnés par Borges dans la *Antología poética 1923-1977*

TITRES	Organisation formelle et métrico-rythmique	
	<u>Vers réguliers</u>	<u>Vers libres</u>
	- avec forme fixe (FF) ou libre (FL) - avec ou sans rimes	- avec forme fixe (FF) ou libre (FL) - avec ou sans rimes
<i>OBRA POÉTICA, 1 (1923-1929)</i>		
<i>Fervor de Buenos Aires (1923)</i>		
1. La Recoleta		- FL, non rimée
2. El Sur		- FL, non rimée
3. Calle desconocida		- FL, non rimée
4. La plaza San Martín		- FL, non rimée
5. El truco		- FL, non rimée
6. Un patio		- FL, non rimée
7. Inscripción sepulcral		- FL, non rimée
8. La rosa		- FL, non rimée
9. Barrio recuperado		- FL, non rimée
10. Sala vacía		- FL, non rimée
11. Rosas		- FL, non rimée
12. Final de año		- FL, non rimée
13. Carnicería		- FL, non rimée
14. Arrabal		- FL, non rimée
15. Remordimiento por cualquier muerte		- FL, non rimée
16. Jardín		- FL, non rimée

17. Inscripción en cualquier sepulcro		- FL, non rimée
18. La vuelta		- FL, non rimée
19. Afterglow		- FL, non rimée
20. Amanecer		- FL, non rimée
21. Benarés		- FL, non rimée
22. Ausencia		- FL, non rimée
23. Llaneza		- FL, non rimée
24. Caminata		- FL, non rimée
25. La noche de San Juan		- FL, non rimée
26. Cercanías		- FL, non rimée
27. Sábados		- FL, non rimée
28. Trofeo		- FL, non rimée
29. Atardeceres		- FL, non rimée
30. Campos atardecidos		- FL, non rimée
31. Despedida		- FL, non rimée
32. Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922		- FL, non rimée
<i>Luna de enfrente (1925)</i>		
1. Calle con almacén rosado		- FL, non rimée
2. Al horizonte de un suburbio		- FL, non rimée
3. Una despedida		- FL, non rimée
4. Amorosa anticipación		- FL, non rimée
5. El general Quiroga va en coche al muere	- <i>Alejandrinos</i> - 1 <i>terceto</i> /6 <i>cuartetos</i> avec <i>assonances libres</i>	
6. Jactancia de quietud		- FL, non rimée
7. Montevideo		- FL, non rimée
8. Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad	- <i>Alejandrinos</i> - 3 <i>cuartetos</i> rimés	
9. Singladura		- FL, non rimée
10. Dakar		- FL, non rimée
11. La promisión en alta mar		- FL, non rimée
12. Casi Juicio Final		- FL, non rimée
13. Mi vida entera		- FL, non rimée
14. Último sol en Villa Luro		- FL, non rimée
15. Versos de catorce	- <i>Alejandrinos</i> - 5 <i>cuartetos</i> <i>assonancés</i> +	

	1 distique assonancé	
Cuaderno San Martín (1929)		
1. Fundación mítica de Buenos Aires	- <i>Aleandrinos</i> - 8 <i>cuartetos</i> assonancés + 1 distique à consonances	
2. Elegía de los portones		- FL (découpage typographique) - Elégie avec une alternance de vers en 7, 11 et 14 syll. rythmiques (≈ <i>silva libre</i>)
3. Curso de los recuerdos		- 9 quatrains non rimés
4. Isidoro Acevedo		- FL, non rimée
5. La noche que en el Sur lo velaron		- FL, non rimée
6. Muertes de Buenos Aires		- FL, non rimée
7. A Francisco López Merino		- FL, non rimée
8. Barrio Norte		- FL, non rimée
9. El Paseo de Julio		- FL, non rimée
OBRA POÉTICA, 2 (1960-1972)		
El hacedor (1960)		
1. Poema de los dones	- Hendécasyllabes - <i>Cuartetos/1 serventesio</i>	
2. El reloj de arena	- Hendécasyllabes - <i>Cuartetos</i>	
3. Ajedrez	- Hendécasyllabes - deux sonnets (C)	
4. Los espejos	- Hendécasyllabes - <i>Cuartetos</i>	
5. Elvira de Alvear	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
6. Susana Soca	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
7. La luna	- Hendécasyllabes - <i>Cuartetos/Serventesios</i>	
8. La lluvia	- Hendécasyllabes - Sonnet (C)	
9. A la efigie de un capitán de los ejércitos de Cromwell	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
10. A un viejo poeta	- Hendécasyllabes - Sonnet (C)	

11. El otro tigre		- FL, non rimée
12. Blind Pew	- Hendécasyllabes - Sonnet (C)	
13. Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
14. Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-1874)	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
15. In memoriam A. R.	- Hendécasyllabes - Cuartetos/Serventesios	
16. Los Borges	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
17. A Luis de Camoens	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
18. Mil novecientos veintitantos		- FL, non rimée
19. Oda compuesta en 1960	- Hendécasyllabes non rimés - Ode	
20. Ariosto y los árabes	- Hendécasyllabes - Cuartetos/ 1 serventesio	
21. Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona		- FL, non rimée
22. Lucas, XXIII	- Hendécasyllabes - Cuartetos/1 serventesio/ 1 distique	
23. Adrogué	- Hendécasyllabes - Cuartetos/serventesios	
24. Arte poética	- Hendécasyllabes - Cuartetos	
<i>Museo</i>		
1. Cuarteta	- Monostrophe assonancée aux vers pairs	
2. Límites		- FL, non rimée
3. El poeta declara su nombradía		- FL, non rimée
4. El enemigo generoso		- FL, non rimée
5. Le regret d'Héraclite	- Alejandrinos - Distique assonancé	
<i>El otro, el mismo (1964)</i>		
1. Insomnio		- FL, non rimée
2. Two English Poems		- FL (2 blocs typographiques), non rimée

3. La noche cíclica	- <i>Alejandrinos</i> - <i>Cuartetos</i>	
4. Del infierno y del cielo	- Hendécasyllabes - FL (3 blocs typographiques), non rimée	
5. Poema conjetural	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
6. Poema del cuarto elemento	- <i>Alejandrinos</i> - <i>Cuartetos/serventesios</i>	
7. A un poeta menor de la Antología		- FL, non rimée
8. Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín		- FL, non rimée
9. Mateo, XXV, 30		- FL, non rimée
10. Una brújula	- Hendécasyllabes - Sonnet (C)	
11. Una llave en Salónica	- Hendécasyllabes - Sonnet (C)	
12. Un poeta del siglo XIII	- Hendécasyllabes - Sonnet (C)	
13. Un soldado de Urbina	- Hendécasyllabes - Sonnet (C)	
14. Límites	- Hendécasyllabes - <i>Serventesios/1 cuarteto</i>	
15. Baltasar Gracián	- Hendécasyllabes - <i>Cuartetos/1 serventesio</i>	
16. Un sajón (449 A. D)	- Hendécasyllabes - <i>Cuartetos/serventesios</i>	
17. El Golem	- Hendécasyllabes - <i>Cuartetos/serventesios</i>	
18. El tango	- Hendécasyllabes - <i>Cuartetos/serventesios</i>	
19. El otro	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
20. Una rosa y Milton	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
21. Lectores	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
22. Juan, I, 14	- Hendécasyllabes - Sonnet (C)	
23. El despertar	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
24. A quien ya no es joven	- Hendécasyllabes - Sonnet (C)	
25. Alexander Selkirk	- Hendécasyllabes - Sonnet (C)	

26. <i>Odisea</i> , libro vigésimo tercero	- Hendécasyllabes - Sonnet (C)	
27. <i>Él</i>	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
28. <i>Sarmiento</i>	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
29. <i>A un poeta menor de 1899</i>	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
30. <i>Texas</i>	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
31. <i>Composición escrita en un ejemplar de la Gesta de Beowulf</i>	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
32. <i>Hengist Cyning</i>		- FL, non rimée
33. <i>Fragmento</i>		- FL, non rimée
34. <i>A una espada en York Minster</i>	- Hendécasyllabes - Sonnet (C)	
35. <i>A un poeta sajón</i>		- FL, non rimée
36. <i>Snorri Sturluson (1179-1241)</i>	- Hendécasyllabes - Sonnet (C)	
37. <i>A Carlos XII</i>	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
38. <i>Emanuel Swedenborg</i>	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
39. <i>Jonathan Edwards (1703-1785)</i>	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
40. <i>Emerson</i>	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
41. <i>Edgar Allan Poe</i>	- Hendécasyllabes - Sonnet (C)	
42. <i>Camden, 1892</i>	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
43. <i>París, 1856</i>	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
44. <i>Rafael Cansinos-Asséns</i>	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
45. <i>Los enigmas</i>	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
46. <i>El instante</i>	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
47. <i>Al vino</i>	- <i>Alejandrinos</i> (en prédominance) - Distiques en majorité consonants (sauf distiques 7 et 8, assonancés)	

48. Soneto del vino	- <i>Alejandrinos</i> - Sonnet (M)	
49. 1964	- Hendécasyllabes - Deux sonnets (M) (chacun séparé typographiquement)	
50. El hambre	- <i>Alejandrinos</i> (sauf 3 vers en 15 syll : vers 3, 11,16) - Distiques consonants (sauf le 9 ^{ème} , à assonance)	
51. El forastero		- FL, non rimée
52. A quien está leyéndome	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
53. El alquimista	- Hendécasyllabes - 1 <i>serventesio</i> /5 <i>cuartetos</i>	
54. Alguien		- FL, non rimée
55. Everness	- Hendécasyllabes - Sonnet (C)	
56. Ewigkeit	- Hendécasyllabes - Sonnet (C)	
57. Edipo y el enigma	- Hendécasyllabes - Sonnet (C)	
58. Spinoza	- Hendécasyllabes - Sonnet (C)	
59. España		- FL, non rimée
60. Elegía		- FL, non rimée - Elégie
61. Adam Cast Farth	- Hendécasyllabes - Sonnet (C)	
62. A una moneda		- FL, non rimée
63. Otro poema de los dones		- FL, non rimée
64. Oda escrita en 1966		- FL (4 blocs typographiques), non rimée - Ode
65. El sueño	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
66. Junín	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
67. Un soldado de Lee (1862)	- Hendécasyllabes (sauf vers 12, octosyllabique) - Sonnet (M)	
68. El mar	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
69. Una mañana de 1649	- Hendécasyllabes - Sonnet (C)	

70. A un poeta sajón	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
71. Buenos Aires	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
72. Buenos Aires	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
73. Al hijo	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
74. El puñal		- Poème en prose (non rimé)
75. Los compadritos muertos	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
Para las seis cuerdas (1965)		
1. Milonga de dos hermanos	- Octosyllabes - <i>Sextillas/1 redondilla</i>	
2. ¿ Dónde se habrán ido ?	- Octosyllabes - <i>Octavillas</i> consonantes aux vers pairs	
3. Milonga de Jacinto Chiclana	- Octosyllabes - <i>Cuartetas</i> consonantes aux vers pairs	
4. Milonga de don Nicanor Paredes	- Octosyllabes - <i>Cuartetas</i> consonantes aux vers pairs	
5. Un cuchillo en el Norte	- Octosyllabes - <i>Cuartetas</i> consonantes aux vers pairs	
6. El títere	- Octosyllabes - <i>Cuartetas</i> consonantes en -ato aux vers pairs	
7. Milonga de los morenos	- Octosyllabes - <i>Cuartetas</i> consonantes aux vers pairs	
8. Milonga para los orientales	- Octosyllabes - <i>Cuartetas</i> consonantes aux vers pairs (sauf la 15 ^{ème} , assonancée aux vers pairs)	
9. Milonga de Albornoz	- Octosyllabes - <i>Cuartetas</i> consonantes aux vers pairs	
10. Milonga de Manuel Flores	- Octosyllabes - <i>Cuartetas</i> consonantes aux vers pairs	
11. Milonga de Calandria	- Octosyllabes - <i>Cuartetas</i> consonantes aux vers pairs	

<i>Elogio de la sombra (1969)</i>		
1. Juan, I, 14		- FL, non rimée
2. Heráclito		- FL, non rimée
3. Cambridge		- FL, non rimée
4. New England, 1967	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
5. James Joyce	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
6. The Unending Gift		- Poème en prose (non rimé)
7. Mayo 20, 1928		- Poème en prose
8. Ricardo Güiraldes	- Hendécasyllabes - Sonnet (C)	
9. El laberinto	- Hendécasyllabes - Cuartetos/1 distique	
10. Laberinto	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
11. A cierta sombra, 1940		- FL, non rimée
12. Las cosas	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
13. Rubaiyat	- Hendécasyllabes - Quatrains à rime consonante commune aux vers 1-2-4 ¹	
14. A Israel	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
15. Israel		- FL, non rimée
16. Junio, 1968		- FL, non rimée
17. El guardián de los libros		- FL, non rimée
18. Los gauchos		- Poème en prose (non rimé)
19. Acevedo	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
20. Invocación a Joyce		- FL, non rimée
21. Israel, 1969		- FL, non rimée
22. Dos versiones de <i>Ritter, Tod und teufel</i>	1 ^{ère} version : - Hendécasyllabes - Sonnet (C)	

¹ J. L. Borges a repris la même forme métrique qu'avait choisie son père, dans sa traduction du célèbre poème du poète persan, Omar Khayyâm, d'après la version anglaise de Fitzgerald.

	2 ^{ème} version : - Hendécasyllabes - FL, non rimée	
23. Buenos Aires		- Poème en prose (non rimé)
24. Fragmento de un evangelio apócrifo		- Poème en prose - Versets non rimés (sauf les versets 3 et 18, consonants)
25. Un lector		- FL, non rimée
26. Elogio de la sombra		- FL, non rimée
<i>El oro de los tigres (1972)</i>		
1. Tamerlán (1336-1405)	- Hendécasyllabes (vers 47, dodécasyllabique) - FL, non rimée	
2. El pasado	- Hendécasyllabes - FL (2 blocs typog.), non rimée	
3. Tankas	<i>Quintillas</i> , avec schéma rythmique japonais	
4. Susana Bombal	- Hendécasyllabes (sauf le dernier vers, heptasyllabiques) - FL, non rimée	
5. A John Keats (1795-1821)	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
6. On his Blindness	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
7. La busca	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
8. Lo perdido	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
9. J. M.	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
10. <i>Religio Medici</i> , 1643	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
11. 1971	- Hendécasyllabes - Une série monolithique de 5 <i>cuartetos</i> (schéma : ABBACDDCEFFEGHHG AIIA)	
12. Cosas	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
13. El amenazado		- Poème en prose (non rimé)
14. El gaucho	- Hendécasyllabes - <i>Cuartetos/serventesios</i>	
15. Tú		- Poème en prose

		(non rimé)
16. Poema de la cantidad	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
17. El centinela		- FL, non rimée
18. Al idioma alemán	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
19. Al triste	- Hendécasyllabes - Sonnet (C)	
20. El mar	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
21. Al primer poeta de Hungría	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
22. El advenimiento	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
23. La tentación	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
24. 1891	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
25. 1929	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
26. Hengist quiere hombres (449 A. D.)		- Poème en prose (non rimé)
27. A Islandia	- Hendécasyllabes (sauf le dernier vers, tridécasyllabique) - FL, non rimée	
28. A un gato	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
29. East Lansing		- FL, non rimée
30. Al coyote	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
31. El oro de los tigres		- FL, non rimée
OBRA POÉTICA, 3 (1975-1985)		
La rosa profunda (1975)		
1. Yo	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
2. Cosmogonía	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
3. El sueño		- FL, non rimée
4. Browning resuelve ser poeta		- FL, non rimée
5. Inventario		- FL, non rimée
6. La pantera	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	

7. El bisonte	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
8. El suicida		- FL, non rimée
9. Espadas	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
10. Al ruiseñor	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
11. Soy	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
12. Quince monedas		- FL, non rimée
13. Simón Carbajal	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
14. Sueña Alonso Quijano	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
15. A un César	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
16. Proteo	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
17. Otra visión de Proteo	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
18. Un mañana		- FL, non rimée
19. Habla un busto de Jano	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
20. De que nada se saba	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
21. Brunanburh, 937 A. D.		- FL, non rimée
22. El ciego	- 2 sonnets (M) (chacun typographiquement séparé) • Sonnet I : hendécasyll. • Sonnet II : hendécasyll. (sauf vers 10, à 15 syll. rythmiques ; vers 11, à 13 syll. ; vers 12, à 15 syll.)	
23. Un ciego	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
24. 1972	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
25. Elegía	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
26. All Our Yesterdays	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
27. El desterrado		- FL, non rimée
28. En memoria de Angélica	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
29. Al espejo	- Hendécasyllabes	

	- Sonnet (M)	
30. Mis libros	- <i>Silva libre</i> , non rimée (10 hendécasyllabes + 1 heptasyllabe)	
31. Talismanes		- FL, non rimé
32. El testigo	- Hendécasyllabes - Sonnet (C)	
33. Efiortes	- <i>Alejandrinos</i> - Sonnet (M)	
34. El Oriente	- Hendécasyllabes - FL, non rimée (1 long bloc typog. + 1 distique)	
35. La cierva blanca	- <i>Alejandrinos</i> - Sonnet (M)	
36. The Unending Rose	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
La moneda de hierro (1976)		
1. Elegía del recuerdo imposible		- FL, non rimée
2. Coronel Suárez	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
3. La pesadilla	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
4. La víspera	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
5. Una llave en East Lansing	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
6. Elegía de la patria	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
7. Hilario Ascasubi (1807-1875)	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
8. México	- <i>Alejandrinos</i> (sauf le vers 11, à 13 syll. rythmiques) - Sonnet (M)	
9. El Perú	- <i>Alejandrinos</i> - Sonnet (M)	
10. A Manuel Mujica Lainez	- <i>Alejandrinos</i> - Sonnet (M)	
11. El inquisidor	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
12. El conquistador	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
13. Herman Melville	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
14. El ingenuo	- <i>Alejandrinos</i> (sauf le vers 2, à 13 syll. rythmiques)	

	- Sonnet (M)	
15. La luna	- Hendécasyllabes - <i>Quinteto, non rimé</i>	
16. A Johannes Brahms	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
17. El fin	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
18. A mi padre	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
19. La suerte de la espada	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
20. El remordimiento	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
21. Einar Tambarskelver	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
22. En Islandia el alba		- FL, non rimée
23. Olaus Magnus (1490-1558)	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
24. Los ecos	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
25. Unas monedas	- Hendécasyllabes - 1 <i>cuarteto</i> /1 <i>serventesio</i> / 1 <i>cuarteto</i>	
26. Baruch Spinoza	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
27. Para una version del <i>I King</i>	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
28. Ein Traum		- FL, non rimée
29. Juan Crisóstomo Lafinur (1797-1824)	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
30. Heráclito	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
31. La clepsidra	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
32. No eres los otros	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
33. Signos	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
34. La moneda de hierro	- <i>Alejandrinos</i> (sauf le vers 6, à 15 syll. rythmiques) - FL, non rimée	
Historia de la noche (1977)		
1. Alejandría, 641 A. D.	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	

2. Alhambra		- FL, non rimée (2 blocs typog.)
3. Metáforas de las Mil y Una Noches	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
4. Alguien		- Poème en prose (non rimé)
5. Caja de música	- Hendécasyllabes - FL, non rimée (1 bloc monolithique de 14 vers)	
6. El tigre		- Poème en prose (jeux d'échos dans les sonorités finales)
7. Leones	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
8. Endimión en Latmos	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
9. Un escolio		- Poème en prose (non rimé)
10. Ni siquiera soy polvo	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
11. Islandia		- FL, non rimée
12. Gunnar Thorgilsson (1816-1879)		- FL, non rimée
13. Un libro	- Hendécasyllabes - FL, non rimée (2 blocs typog.)	
14. El juego		- Poème en prose (non rimé)
15. Milonga del forastero	- Octosyllabes - <i>Cuartetas</i> consonantes aux vers pairs	
16. El condenado		- Poème en prose (non rimé)
17. Buenos Aires, 1899	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
18. El caballo		- Poème en prose (non rimé)
19. El grabado	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
20. Things that might have been		- FL, non rimée
21. El enamorado	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
22. G. A. Bürger		- FL, non rimée
23. La espera		- FL, non rimée (2 blocs typog.)
24. El espejo	- Hendécasyllabes - FL, non rimée (1 bloc	

	monolithique de 14 vers)	
25. A Francia		- FL, non rimée
26. Manuel Peyrou	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
27. The Thing I Am	- Hendécasyllabes (sauf le vers 7, dodécasyll./ le dernier vers, octosyll.) - FL, non rimée	
28. Un sábado	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
29. Las causas	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
30. Adán es tu ceniza	- Hendécasyllabes - FL, non rimée (2 blocs typog.)	
31. Historia de la noche		- FL, non rimée (1 long bloc + 1 distique)
<i>La cifra (1981)</i>		
1. Ronda		- FL, non rimée
2. El acto del libro		- Poème en prose (non rimé)
3. Descartes		- FL, non rimée
4. Las dos catedrales		- FL, non rimée
5. Beppo	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
6. Al adquirir una enciclopedia		- FL, non rimée
7. Aquél	- Hendécasyllabes (sauf le dernier vers, heptasyllabique) - FL, non rimée	
8. Eclesiastés, I, 9	- Hendécasyllabes (sauf le vers 22 et le dernier, heptasyllabiques) - FL, non rimée	
9. Dos formas del insomnio		- Poème en prose (non rimé)
10. The Cloisters		- FL, non rimée
11. Nota para un cuento fantástico		- Poème en prose (non rimé)
12. Epílogo	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
13. Buenos Aires		- FL, non rimée
14. La prueba	- Hendécasyllabes (sauf le dernier vers, heptasyllabique)	

	- FL, non rimée	
15. Himno		- FL, non rimée
16. La dicha		- FL, non rimée
17. Elegía	- Hendécasyllabes (sauf le dernier vers, pentasyllabique) - FL, non rimée	
18. Blake	- Hendécasyllabes (sauf le dernier vers, heptasyllabique) - FL, non rimée (1 bloc de 14 vers)	
19. El hacedor	- Hendécasyllabes (sauf le dernier vers, heptasyllabique) - FL, non rimée (1 bloc long + 1 bloc de 5 vers : une variante du <i>quinteto</i>)	
20. Yesterdays	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
21. La trama		- FL, non rimée
22. Milonga de Juan Muraña	- Octosyllabes - <i>Cuartetas</i> consonantes aux vers pairs	
23. Andrés Armoa		- Poème en prose (non rimé)
24. El tercer hombre		- FL, non rimée
25. Nostalgia del presente		- FL, non rimée
26. El ápice	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
27. Poema		- FL, non rimée (2 parties, chacune monolithique, et typographiquement séparées par un titre respectif)
28. El Ángel		- FL, non rimée (1 bloc long + 1 distique)
29. El sueño	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
30. Un sueño		- Poème en prose (non rimé)
31. Inferno, V, 129		- FL, non rimée
32. Correr o ser	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
33. La fama		- FL, non rimée
34. Los justos		- FL, non rimée
35. El cómplice		- FL, non rimée
36. El espía		- FL, non rimée
37. El desierto		- FL, non rimée

38. El bastón de laca		- Poème en prose (non rimé)
39. A cierta isla		- FL, non rimée
40. El go		- FL, non rimée
41. Shinto		- FL, non rimée
42. El forastero		- FL, non rimée
43. Diecisiete haiku	- 17 haiku (schéma rythmique japonais de 5, 7 et 5 syll.), globalement non rimés	
44. Nikon		- Poème en prose (non rimé)
45. La cifra	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
<i>Los conjurados (1985)</i>		
1. Cristo en la cruz	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
2. Doomsday		- FL, non rimée
3. César	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
4. Tríada		- FL, non rimée
5. La trama		- FL, non rimée
6. Reliquias	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
7. Son los ríos	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
8. La joven noche	- <i>Aleandrinos</i> (sauf le dernier vers, heptasyllabique) - FL, non rimée	
9. La tarde	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
10. Elegía		- Poème en prose (non rimé)
11. Abramowicz		- Poème en prose (non rimé)
12. Fragmentos de una tablilla de barro descifrada por Edmund Bishop en 1867		- Poème en prose (non rimé)
13. Elegía de un parque	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
14. La suma	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
15. Alguien sueña		- Poème en prose (non rimé)

16. Alguien soñará		- Poème en prose (non rimé)
17. Sherlock Holmes	- <i>Aleandrinos</i> - <i>Serventesios</i>	
18. Un lobo	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
19. Midgarthomr	- Hendécasyllabes - Bloc monolithique selon le schéma suivant : 2 <i>cuartetos</i> / 1 <i>serventesio</i> / 2 <i>cuartetos</i> / 1 distique consonant	
20. Nubes	- Hendécasyllabes - 2 sonnets (M) (séparés typographiquement)	
21. On his Blindness	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
22. El hilo de la fábula		- Poème en prose (non rimé)
23. Posesión del ayer		- Poème en prose (non rimé)
24. Enrique Banchs	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
25. Sueño soñado en Edimburgo		- Poème en prose (non rimé)
26. Las hojas del ciprés		- Poème en prose (non rimé)
27. Ceniza	- Hendécasyllabes - FL, non rimée	
28. Haydée Lange	- Hendécasyllabes (sauf le dernier vers, heptasyllabique) - FL, non rimée	
29. Otro fragmento apócrifo		- Poème en prose (non rimé)
30. La larga busca		- Poème en prose (non rimé)
31. De la diversa Andalucía	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
32. Góngora	- Hendécasyllabes - Une série monolithique de 5 <i>cuartetos</i> + 1 distique consonant	
33. Todos los ayeres, un sueño	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
34. Piedras y Chile	- Hendécasyllabes - Sonnet (M)	
35. Milonga del infiel	- Octosyllabes	

	- <i>Cuartetas</i> consonantes aux vers pairs	
36. Milonga del muerto	- Octosyllabes - <i>Cuartetas</i> consonantes aux vers pairs	
37. 1982		- Poème en prose (non rimé)
38. Juan López y John Ward		- Poème en prose (non rimé)
39. Los conjurados		- Poème en prose (non rimé)

ANTOLOGÍA POÉTICA 1923-1977:

Origines des personnes et des personnages cités

DOMAINE IBÉRIQUE :

- Amadís y Urganda : P79, v11
- Cansinos-Asséns (Rafael) : P36 (Titre) – P36, v10
- Cervantes (Miguel de) : Prologue – P65, v35 – P79, v37
- Gracián (Baltasar) : P28 (Titre) – P28, v24 – P28, v34
- Quijote (don) : P26, v14 – P41, v5 – P65, v39 – P79, v27 (Quijano)
- Sancho (Panza) : P26, v14
- Ulfilas : P41, v16
- Urbina (don Diego) : P26 (Titre)

DOMAINE FRANÇAIS :

- Balzac : P25, v17
- Groussac : P8, v37
- Verlaine : P18, v12 – P42, v47
- Rolando : P26, v8
- Toulet : Prologue

DOMAINE BRITANNIQUE :

- Arturo : P16, v20
- Bacon (Francis) : Prologue
- Beowulf : P35, v26
- Browning (Robert) : P63 (Titre) – P63, v36
- Burnet : P76, v19
- Byron : P63, v16
- Calibán : P63, v27
- Carlos (Charles I d'Angleterre, d'Ecosse et d'Irlande) : P43, v1
- Conrad (Joseph) : P6 (Titre)
- Haslam (Frances) : P42, v74
- Hume de Edimburgo (David) : P22, v12
- Joyce (James) : P49 (Titre)
- Lang (Andrew) : P54, v10
- Locke : P75, v1
- Milton : P16, v59 – P31 (Titre) – P31, v8

- Shakespeare : P65, v58 – P80, v6 – P81, v14
- Stevenson : P54, v10

DOMAINE GERMANIQUE :

- Bürger (G. A.) : P81 (Titre) – P81, v3 – P81, v28
- Camerarius (Gaspar) ? : P21 (Paratexte)
- Durero (Dürer Albrecht) : P9, v24 – P55, v23
- Golem : P29 (Titre) – P29, v38 – P29, v53 – P29, v70
- Grettir : P25, v15
- Kafka : P74, v2 – P74, v3 – P74, v5 – P74, v6 – P74, v12 – P74, v15
- León (Judá) : P29, v20 – P29, v22
- Odín : P72, v1
- Schopenhauer : P42, v13
- Sigurd : P65, v62
- Silesio (Ángel) : P42, v12 – P81, v16 (Angelus Silesius de Beslau)
- Swedenborg : P42, v34
- Tambarskelver (Einar) : P72 (Titre) – P72, v4 – P72, v15
- Thor : P63, v11 – P72, v1
- Thorgilsson (Gunnar) : P80 (Titre)
- Urbach (Matilde) ? : P21, v2
- Winternitz : Prologue

DOMAINE ITALIEN :

- Angélica y Medoro : P16, v36
- Ariosto : P16 (Titre) – P16, v5 – P16, v30
- Brandimarte y Dalinda : P16, v59 et v60
- Marino : P28, v20
- Orlando : P16, v39 (el Furioso) – P16, v81

DOMAINE LATINO-AMÉRICAIN :

- Acevedo : P41, v38
- Albornoz (Alejo) : P48 (Titre) – P48, v5 – P48, v27
- Aldao : P23 (Didascalie)
- Arolas : P30, v43
- Balvanera : P30, v16
- Banchs (Enrique) : Prologue
- Bolívar : P24, v28
- Borges (Francisco) : P15 (Titre) – P15, v8
- Borges (Jorge Luis) : P8, v37 – P27, v40
- Cabrera : P22, v25
- Capdevila (Arturo) : Prologue
- Chiclana (Jacinto) : P47 (Titre) – P47, v4 – P47, v44
- Corrales : P30, v16

- Greco : P30, v43
- Herrera (Julio) : P18, v12
- Iberra : P30, v21 – P46, v14 – P46, v25 (Juan)
- Lafinur (Juan Crisóstomo) : P75 (Titre) – P75, v8
- Laprida : P22, v25 – P23 (Didascalie) – P23, v7 – P23, v33 – P58, v16
- Muraña (Juan) : P14, v1 – P14, v14 – P30, v20
- Ñato (el) : P30, v23
- Quiroga : P5 (Titre) – P5, v10 – P5, v13 – P5, v23 (Juan Manuel)
- Reyes (Alfonso) : P54, v14
- Rivera : P58, v15
- Soler : P22, v25
- Suárez : P22, v25 – P24 (Titre) – P41, v38
- Urquiza : P58, v15

DOMAINE NORD-AMÉRICAIN :

- Royce : P42, v58
- Whitman (Walt) : P4, v15 – P25, v25 – P42, v69 – P57, v11

ORIENT ET EXTRÊME-ORIENT :

- Agramante : P16, v78
- Almotasím el Magrebí : P20 (Paratexte)
- Belisario : P32, v4
- Chuang Tzu : P77, v7 – P83, v11
- Dido : P32, v3
- Omar Khayyam : P10, v24
- Yaqub Almansur : P20, v3

ANTIQUITÉ GRÉCO-LATINE :

- Afrodita : P22, v4
- Anaxágoras : P22, v33
- Ares : P33, v8
- Aristóteles : P20, v4
- Asterión : P65, v16
- César : P83, v20
- Diana (la diosa) : P78, v10
- Edipo : P28, v11
- Elena (héroïne de l'*Iliade*) : P42, v7
- Endimión : P78 (Titre)
- Hades : P50, v15
- Heráclito : P9, v4 – P19, v27 – P21 (Titre en français) – P65, v50 – P76 (Titre) – P76, v1 – P76, v20 – P76, v22
- Homero : P28, v9
- Jano : P27, v24 – P76, v6 – P72, v20

- Jasón : P65, v62
- Laertes : P60, v4
- Lucano : P42, v54
- Penélope : P83, v14
- Pitágoras : P22, v1 – P22, v36
- Plinio el Joven : Prologue
- Policrates : P63, v30
- Séneca : P39, v3 – P42, v54
- Sócrates : P42, v26
- Ulises : P19, v21 – P33, v6 – P41, v12 – P42, v7
- Virgilio : P28, v10 – P54, v15
- Zenón : P42, v58
- Zeus : P50, v1 – P78, v36

DOMAINE BIBLIQUE :

- Demonio (el) : P55, v6 – P55, v14 – P55, v19
- Dios : P5, v25 – P8, v3 – P9, v23 (Ø Maj.) – P10, v26 – P10, v27 (Ø Maj.) – P10, v27 – P17, v12 – P23, v35 – P28, v30 – P28, v31 – P29, v7 – P29, v15 – P29, v21 – P29, v57 – P29, v58 – P29, v72 – P33, v5 (Ø Maj.) – P33, v7 (Ø Maj.) – P38, v2 – P47, v33 – P49, v4 – P53, v16 – P58, v17 – P66, v10 – P73, v11 – P76, v21 – P79, v23 – P79, v43
- Omnipotencia (la) : P29, v7
- Señor : P49, v13

➤ JUDÉO- CHRISTIANISME :

- Abel : P46, v39 – P65, v31
- Adán : P18, v44 – P29, v9 – P37, v4 – P57, v11 – P70, v3 – P83, v4
- Baal Shem : P53, v11
- Caín : P46, v38 – P65, v31
- Francisco de Asís : P42, v69
- Hijo (el) : P79, v15
- Jesucristo : P17, v22 – P28, v12 (Cristo) – P72, v1 (Cristo Blanco) – P73, v2 (Cristo Blanco)
- Juan (San) : P12, v3
- Judas : P63, v25
- Lucas (San) : P17 (Titre)
- Mago (Simón) : P9, v47
- Mateo (San) : P25 (Titre)
- Scholem : P29, v39 – P29, v55
- Shylock : P53, v4
- Spinoza : P40 (Titre) – P53, v11 – P81, v23

➤ ISLAM :

- Mahoma : P79, v16

➤ **BUDISME** :

- Gautama : P65, v50

PERSONNIFICATIONS (avec majuscules) :

- Destino (el) : P35, v11
- Muerte (la) : P55, v14 – P55, v19
- Nadie : P33, v14
- Pálida (la) : P28, v19

ANTOLOGÍA POÉTICA 1923-1977 :

LES TOPONYMES

P = Poème / v = vers

L'ANCIEN CONTINENT

L'EUROPE :

- Alemania : P42, v43
- Altamira (Espagne) : P64, v8
- Aquitania : P16, v14
- Báltico (el) : P35, v5
- Bretaña : P26, v8
- Casa de Hades : P41, v12
- Castilla : P12, v1 – P79, v3
- Córdoba : P42, v54
- Dinamarca : P83, v29
- Edimburgo : P22, v12
- España : P26, v4 – P41 (Titre) – P41, v8 – P41, v9 – P41, v12 – P41, v13 – P41, v14 – P41, v18 – P41, v20 – P41, v23 – P41, v27 – P41, v29 – P41, v30 – P41, v31 – P41, v32 – P41, v39
- Europa : P16, v57 – P16, v61
- Farsalia (Grèce) : P83, v20
- Ferrara (Italie) : P16, v47
- Francia : Prologue
- Ginebra : P77, v1
- Hungría : P61 (Titre) – P61, v10
- Inglaterra : P16, v18 – P42, v42 – P68, v1
- Islandia : P72, v18 – P73 (Titre) – P73, v15 – P80, v8
- Italia : P16, v9
- Lepanto : P79, v38
- Londres : P63, v1
- Metauro (Fleuve d'Italie) : P65, v12
- Montana (Espagne) : P41, v11
- Nortumbria : P35, v5 – P42, v38 – P65, v32 – P69, v5
- Noruega : P69, v5 – P72, v5 – P72, v16
- Occidente : P8, v18 – P16, v80
- Parnaso (Mont d'Italie) : P16, v25
- Praga : P29, v20 – P29, v72
- Ródano (Rhône) : P27, v33

- Roma : P9, v46 – P22, v7 – P41, v13 – P63, v33
- Roncesvalles : P16, v16
- Tannenberg : P65, v12
- Toledo : P79, v30

L'ASIE :

- Alejandría : P8, v12
- Bengala : P13, v29
- Borneo : P82, v16
- Éfeso : P76, v2
- Ganges : P13, v21 – P83, v10
- Indostán : Prologue – P16, v38
- Israel : P36, v9 – P53 (Titre)
- Itaca : P19, v22
- Judea : P17, v6
- Latmos : P78 (Titre)
- Oriente : Prologue – P8, v17 – P10, v12 – P16, v63 – P58, v27
- Persia : P16, v25
- Sumatra : P13, v29 – P82, v15

L'AFRIQUE :

- Cartago : P9, v46 – P27, v35 – P49, v12 – P65, v14
- Nilo (el) : P16, v50 – P29, v4 (× 2)

LE NOUVEAU CONTINENT : L'AMÉRIQUE

DOMAINE LATINO-AMÉRICAIN :

- América (del Sur) : P13, v20 – P24, v13

● **Argentina**

- Balvanera : P47, v1 – P47, v22
- Barranca Yaco : P5, v20
- Barrio del Alto : P24, v3
- Buenos Aires : P22, v21 – P41, v25 – P44 (Titre) – P76, v26
- Camino de las Tropas : P46, v6
- Constitución : P25, v1
- Costa Brava : P46, v5 – P46, v30
- Estado Oriental (el) : P24, v14
- Junín : P42 (Titre) – P24, v9 – P24, v17 – P24, v33 – P24, v37 – P25, v16
- Palermo : P14, v5 – P30, v20
- Paseo de Julio : P45, v2
- Piedras (Calle) : P62, v7
- Red Cedar : P76, v24
- Retiro (el) : P48, v11 – P65, v44

- Río Negro : P24, v14

● **Brasil** : P25, v14

● **Uruguay** : P25, v14

- Montevideo : P42, v24

DOMAINE NORD-AMÉRICAIN :

- Estados Unidos : Prologue

- Isla de Manhattan : P42, v50

- San Francisco : P42, v50

- Texas : P42, v51

DOMAINE CÉLESTE (avec majuscules) :

- Cielo (el) : P3, v15 – P37, v14

- Infierno (el) : P37, v14 – P49, v12

- Jardín (el) : P29, v10

- Leteo : P9, v44

- Paraíso (el) : P8, v23 – P17, v17 – P17, v23 – P18, v44 – P53, v6 – P83, v4

- Purgatorio (el) : P23, v13

Précisions terminologiques et classification des voix poétiques par Vicente Cervera Salinas

ACLARACIÓN TERMINOLÓGICA

- [...] *el autor del poema* se refiere en todo momento al autor « histórico » del mismo, que firma y publica su texto, bien con su propio nombre o bien bajo el disfraz del pseudónimo o del heterónimo.
- Bajo el nombre de *voz poética o sujeto poético* se alude a la persona, personaje o ente de ficción que poetiza, es decir, aquella voz a quien debe atribuirse el discurso poético con que el lector se enfrenta en su acto de recepción literaria ; atribución determinada desde el punto de vista de la inmanencia textual, puesto que implica un primer deslinde discriminatorio entre el autor del texto y la *voz* del poema. Comparto, pues, la teoría de Jonathan Culler sobre el proceso de construcción de « personajes poéticos » generado en el mismo acto de la producción textual en el terreno de la lírica. Dentro del ámbito del sujeto poético es necesario, a su vez, establecer dos nuevas bifurcaciones. Para ello, la atención a las referencias deícticas en el poema es decisiva.
- En primer lugar, el *sujeto (poético) explícito* o referencia a la voz poética susceptible de « aislamiento » y reconocimiento en el texto como generadora explícita del mismo.
- Frente a él, el *sujeto (poético) implícito* será aquel que nos haga imposible determinar absolutamente la atribución del texto a voz poética alguna, resultando ésta una voz implícita, totalmente anónima y que, en suma, se identifica por completo con su discurso de modo tal que la lectura del mismo nos imposibilita aislar alusión alguna directa — o explícita — al sujeto que poetiza.¹

[...]

La segunda de las bifurcaciones corresponde al tipo definido como sujeto explícito :

- *El sujeto (explícito) identificable* personalmente, responde a los casos en que esa voz poética se atribuye a un personaje concreto, bien real e histórico o bien ficticio. Nos encontramos aquí, por ejemplo, con los llamados *monólogos dramáticos* tan del gusto de Jorge Luis Borges.
- Por su parte, el *sujeto (explícito) no identificable* define aquel discurso poético dotado de voz explícita ; es decir, cabe afirmar que existe un « personaje » a quien atribuir el texto, pero, al mismo tiempo, el lector es incapaz de determinar el *ser* de esa voz explícita ; es incapaz, por tanto, de *identificarlo* con un sujeto concreto. Se trata de aquellos casos en que el autor utiliza una primera persona pronominal que poetiza (un « Yo » o un « Nosotros ») pero cuya identidad nos es velada de principio a fin, de modo que nada cabe afirmar del sujeto más allá de que esa naturaleza de « Yo » o de « Nosotros ». [Pero este simple hecho niega la ratificación de total anonimato para la voz. Cabe argüir que no menos anónimo es un « yo » o un « nosotros », pero lo cierto es que, en este caso, el sujeto poético ha demostrado su voluntad de manifestación, si bien no de identificación.]
- Cabe la existencia de *cruces de voces poéticas*. Puede ocurrir que el autor quiera combinar una aparente situación de voz implícita (con un uso de segunda persona a quien dirige su poema) con una repentina manifestación de su persona (alusión al « yo » o desvelamiento de su entidad como nombre propio). En este caso pasa inmediatamente a

¹ V. Cervera Salinas, *La poesía de Jorge Luis Borges : historia de una eternidad*, Op. Cit., pp. 15-16 (en italique dans le texte).

ser considerado sujeto explícito. Igualmente ocurre si se trata del llamado « tú reflexivo », como forma retórica del « yo », pero en este caso ha de estar bien fundamentada la equivalencia.¹

CLASSIFICATION DES VOIX POÉTIQUES PAR CERVERA SALINAS²

	POEMAS: "EL HACEDOR" "EL OTRO, EL MISMO" ⁵⁷	PERSONAJES	ÉPOCA
VOCES POÉTICAS a) Implícitas	"A un viejo poeta" (H)	Francisco de Quevedo	S. XVII
	"Blind Pew" (H)	Bucanero ciego "La isla del tesoro" (R. L. Stevenson)	S. XIX
	"Alusión a una sombra de mil ochocientos veintitantos" (H)	Juan Muraña	S. XIX
	"Lucas XXIII" (H)	"El buen ladrón"	S. I
	"A un poeta menor de la Antología"	Anónimo	?
	"Un poeta del s. XIII"	Anónimo	S. XIII
	"Un soldado de Urbina"	Miguel de Cervantes	S. XVII
	"Baltasar Gracián"	Baltasar Gracián	S. XVII
	"Un sajón"	Anónimo	S. V
	"Juan I,14"	Jesucristo	S. I
	"Odisea, libro vigésimo cuarto"	Ulises-Penélope	Legendario
	"Snorri Sturluson"	Snorri Sturluson	S. XIII
	"A Carlos XII"	Carlos XII de Suecia	Ss. XVII-XVIII
	"Emanuel Swedenborg"	Emanuel Swedenborg	Ss. SVII-XVIII
	"Jonathan Edwards"	Jonathan Edwars	S. XVII
	"Edgar Allan Poe"	Edgar Allan Poe	S. XIX
	"París, 1856"	Heirinch Heine	S. XIX
	"El alquimista"	Anónimo	?
	"Spinoza"	Baruch Spinoza	S. XVII
	"Un soldado de Lee"	Anónimo	S. XIX
"Una mañana de 1649"	Carlos I de Inglaterra	S. XVII	

⁵⁷ Los títulos de los poemas a los que sigue una (H) pertenecen a «El Hacedor». Los restantes, a «El otro, el mismo».

¹ *Ibid.*, pp. 17-18 (en italique dans le texte).

² *Ibid.*, pp. 124-126.

	POEMAS: "EL HACEDOR" "EL OTRO, EL MISMO" ⁵⁷	PERSONAJES	ÉPOCA
b) Voces Explícitas No-Identificables	"Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges" (H)	Francisco Borges (Abuelo paterno del autor)	S. XIX
	"In memoriam A. R." (H)	Alfonso Reyes	S. XX
	"Ariosto y los árabes" (H)	"Ludovico Ariosto"	S. XVI
	"El otro"	Homero-Milton-Cervantes (El Escritor)	Atemporal
	"Una rosa y Milton"	John Milton	S. XVII
	"Lectores"	Alonso Quijano	S. XVII
	"Sarmiento"	Domingo F. Sarmiento	S. XIX
	"A un poeta menor de 1899"	J. L. Borges	Ss. XIX-XX
	"A una espada en York Mister"	Hengist Cyning	Ss. V-XX
	"A un poeta sajón" (2 poemas)	Anónimo autor de "La oda de Brunanburch"	S. X aproximad.
	"Rafael Cansinos-Assens"	Rafael Cansinos-Asséns	S. XX
"Edipo y el enigma"	Edipo	Legendario	

	POEMAS: "EL HACEDOR" "EL OTRO, EL MISMO" ⁵⁷	PERSONAJES	ÉPOCA
c) Voces Explícitas Identificables	"Poema conjetural"	Francisco Narciso de Laprida	S. XIX
	"Alexander Selkirk"	Alexander Selkirk (Robinson Crusoe)	S. XVIII
	"El"	Caín	Discurso atemporal
	"Hengist Cyning"	Hengist Cyning (rey sajón)	Discurso atemporal
	"Camden, 1892"	Walt Whitman	S. XIX
	"Emerson"	Ralph Waldo Emerson	S. XIX

TEXTOS APÓCRIFOS ("EL HACEDOR")				
	POEMAS	ATRIBUCIÓN	PERSONAJE	ÉPOCA
c) Voces Explícitas Identificables	"Cuarteto"	Almótasim el Magrebí	Súbdito de Yaqub Almansur (Monólogo)	S. XII
	"Límites"	Julio Platero Haedo	"Yo" explícito (J. P. Haedo)	S. XX
	"El poeta declara su nombradía"	Albucásim el Hadramí	"Yo" explícito (A. el Hadramí)	S. XII
	"El enemigo generoso"	H. Gering	Muirchertach, rey de Dublín (Monólogo)	S. XII Personaje S. XIX (Autor)
	"Le regret d'Heraclite"	G. Camerarius	"Yo" explícito (G. Camerarius)	¿S. XVI?

ANTOLOGÍA POÉTICA 1923-1977 :**Classification des voix poétiques**

Voix poétiques implicites			
POÈMES	MARQUEURS DE PERSONNES DU DISCOURS POÉTIQUE	PERSONNAGES	ÉPOQUE
« Carnicería »	3 ^{ème} pers. du singulier	une vache anonyme	?
« El general Quiroga va en coche al muere » (sauf strophes 4 et 5)	• 3 ^{ème} pers. du plur. • 3 ^{ème} pers. du sing. (strophes 4 et 5 : monologue de Quiroga à la 1 ^{ère} pers.)	le général Quiroga	XIX ^è s.
« Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad »	3 ^{ème} pers. du sing.	Homme anonyme	Atemporelle
« Ajedrez »	• 3 ^{ème} pers. du plur. • 3 ^{ème} pers. du sing.	Joueurs anonymes	Atemporelle
« A un viejo poeta »	2 ^{ème} pers. du sing.	Francisco Quevedo	XVII ^è s.
« Un soldado de Urbina »	• 3 ^{ème} pers. du sing. • 3 ^{ème} pers. du plur.	Miguel de Cervantes	XVII ^è s.
« Baltasar Gracián »	3 ^{ème} pers. du sing. (Discours direct de Gracián : vv. 27-28)	Baltasar Gracián	XVII ^è s.
« A quien ya no es joven »	2 ^{ème} pers. du sing.	Anonyme	?

« Odisea, libro vigésimo tercero »	3 ^{ème} pers. du sing.	Ulysse / reine anonyme (Pénélope)	Légendaire
« Fragmento »	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du plur. • 3^{ème} pers. du sing. 	Beowulf	VIII ^è s.
« Spinoza »	(3 ^{ème} pers. du plur.) 3 ^{ème} pers. du sing.	Baruch Spinoza	XVII ^è s.
« Una mañana de 1649 »	3 ^{ème} pers. du sing.	Charles I ^{er} (Carlos) d'Angleterre	XVII ^è s.
« Los compadritos muertos »	3 ^{ème} pers. du plur. (3 ^{ème} pers. du sing.)	Les <i>compadritos</i> morts	Atemporelle
« Israel »	3 ^{ème} pers. du sing.	Homme anonyme	Atemporelle
« Junio 1968 »	3 ^{ème} pers. du sing. (3 ^{ème} pers. du plur.)	Homme anonyme	Juin 1968
« Dos versiones de <i>Ritter, Tod und Teufel</i> » (Partie I - le sonnet)	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du sing. • 2^{ème} pers. du sing. 	Le chevalier, le Démon et la Mort	?
« Al triste »	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du sing. • 2^{ème} pers. : pronom complément « te » (v. 10), adj. personnel « tu » (v. 13) 	Le fils de Laërtes (Ulysse) / femme anonyme (Pénélope)	Légendaire
« En Islandia el alba »	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du sing. • 3^{ème} pers. du plur. 	Le Christ / Dieu	Atemporelle
« <i>Ein Traum</i> »	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du plur. • 3^{ème} pers. du sing. (Discours direct de : - la compagne, v. 9) - l'ami, vv. 11-12 - Kafka, vv. 16-17)	Kafka, sa compagne et l'ami de Kafka	? (Domaine onirique)
« Héraclito »	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du sing. • 3^{ème} pers. du plur. (Discours direct d'Héraclite, vv. 11-12)	Héraclite le philosophe grec / Héraclite onirique, rêvé par "un homme gris"	Passage de l'Antiquité au domaine onirique

Voix poétiques explicites non identifiables			
POÈMES	MARQUEURS DE PERSONNES DU DISCOURS POÉTIQUE	PERSONNAGES	ÉPOQUE
« El Sur »	<ul style="list-style-type: none"> • 2^{ème} pers. du sing. (adj. « tus », v. 1) • 1^{ère} pers. du « yo » (adj. « mi », v. 5) 	-----	?
« Llaneza »	1 ^{ère} pers. du sing.	-----	?
« Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922 »	<ul style="list-style-type: none"> • 1^{ère} pers. du sing. • 1^{ème} pers. du plur. • 3^{ème} pers. du plur. 	-----	XX ^e s.
« La noche que en el Sur lo velaron »	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du plur. • 1^{ère} pers. du sing. • 1^{ère} pers. du plur. 	Un défunt anonyme	?
« El reloj de arena »	<ul style="list-style-type: none"> • 1^{ère} pers. du plur. (adj. « nuestra », v. 4 ; pron. cplt « nos », v. 40) • 3^{ème} pers. du sing. • 3^{ème} pers. du plur. (Pronom indéfini « Quien », v. 21) • 2^{ème} pers. du sing. (adj. « tus », « tu », v. 35) • 1^{ère} pers. du sing. (vv. 38, 41, 51) 	Le Sablier personnifié ("el alegórico instrumento")	Atemporelle ("la invulnerable eternidad", "el tiempo cósmico")
« La lluvia »	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du sing : - vv. 2, 3, 4, 9, 10, 12, 13, 14 - pronom indéfini « Quien », v5 • 1^{ère} pers. du « yo » (pron. cplt « me », v. 13 ; adj. « mi », v. 14) 	Le père de la voix poétique	Discours atemporel
« El otro tigre »	<ul style="list-style-type: none"> • 1^{ère} pers. du sing. • 3^{ème} pers. du sing. • 1^{ère} pers. du plur. 	Le tigre	3 Août 1959

« Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos »	<ul style="list-style-type: none"> • 1^{ère} pers. du sing. • 3^{ème} pers. du sing. 	Juan Muraña	XIX ^e s.
« Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74) »	<ul style="list-style-type: none"> • 1^{ère} pers. du sing. • 3^{ème} pers. du sing. 	Francisco Borges (grand-père paternel de l'auteur)	XIX ^e s.
« Ariosto y los árabes »	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du sing. (Pronom indéfini « Quién », v. 25) • 3^{ème} pers. du plur. • 1^{ère} pers. du « yo » (adj. « mi », v. 96) 	Ludovic Arioste	XVI ^e s.
« Lucas, XXIII »	<ul style="list-style-type: none"> • 1^{ère} pers. du plur. (vv. 3, 8) • 3^{ème} pers. du plur. • 3^{ème} pers. du sing. (Discours direct du Bon Larron : vv. 13-14) 	Le Bon Larron	I ^{er} s.
« Adrogué »	<ul style="list-style-type: none"> • 1^{ère} pers. du sing. • 3^{ème} pers. du plur. 	Enfant anonyme (el “niño”, v. 31)	? (domaine virtuel de la mémoire, “cuarta dimensión que es la memoria”)
« Arte poética »	<ul style="list-style-type: none"> • 1^{ère} pers. du plur. • 3^{ème} pers. du plur. • 3^{ème} pers. du sing. 	Ulysse / Héraclite	Epoque antique et légendaire grecque
« La noche cíclica »	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du plur. • 3^{ème} pers. du sing. • 1^{ère} pers. du sing. • 1^{ère} pers. du plur. 	Les Pythagoriciens	Atemporelle (“la eternidad constante”)
« Mateo, XXV, 30 »	<ul style="list-style-type: none"> • 1^{ère} pers. du « yo » (adj. « mis », v. 1 ; adj. « mi », vv. 5, 7) • 3^{ème} pers. du sing. • 2^{ème} pers. du « tú » reflexivo (adj. « tu », v. 16 ; pron. cplt) 	Poète anonyme	? (domaine onirique)

	<p>« te », vv. 21, 24, 26 ; pron. « tú » implicite, vv. 26, 27)</p> <ul style="list-style-type: none"> • 1^{ère} pers. du plur. (v. 24) • 3^{ème} pers. du plur. 		
« Límites »	<ul style="list-style-type: none"> • 1^{ère} pers. du sing. (Pronoms indéfinis « Quién », v. 5, « quién », v. 11 : 3^{ème} pers. du sing.) • 1^{ère} pers. du plur. • 2^{ème} pers. du sing. « tú » <i>reflexivo</i> • 3^{ème} pers. du sing. • 3^{ème} pers. du plur. 	« Borges »	XX ^e s.
« El Golem »	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du plur. • 1^{ère} pers. du plur. (vv. 14, 33) • 3^{ème} pers. du sing. (Discours direct du rabbin : v. 42) • 1^{ère} pers. du sing (v. 56) (Monologue du rabbin : vv. 61- 68) 	Le Golem / le rabbin Judas León / le chat du rabbin	Légendaire
« El tango »	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du plur. • 1^{ère} pers. du sing. (vv. 5, 13, 42, 44) • 3^{ème} pers. du sing. 	Les <i>cuchilleros</i>	XIX ^e s.
« Una rosa y Milton »	<ul style="list-style-type: none"> • 1^{ère} pers. du sing. • 3^{ème} pers. du sing. 	John Milton	XVII ^e s.
« A un poeta menor de 1899 »	<ul style="list-style-type: none"> • 1^{ère} pers. du plur. (pron. cplt « nos », v. 2) • 2^{ème} pers. « tú » <i>reflexivo</i> • 1^{ère} pers. du sing. 	Poète anonyme	XIX ^e -XX ^e s.
« Rafael Cansinos- Asséns »	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du sing. (Pronom indéfini « quien », v. 5) • 1^{ère} pers. du « yo » (v. 13) : pronom cplt « me » en enclise du verbe “acompañar” à l’impératif 	Rafael Cansinos- Asséns	XX ^e s.
« El instante »	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du plur. • 3^{ème} pers. du sing. 	Anonyme	Présent atemporel

	<ul style="list-style-type: none"> • 2^{ème} pers. du « tú » reflexivo, par le mode de l'impératif au dernier vers ("no esperes") 		
« <i>Everness</i> »	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du sing. • 2^{ème} pers. du « tú » reflexivo : adj. « tu », vv. 7, 12 ; pron. personnel sujet « tú » implicite dans "verás" (v. 14) 	Dieu	Atemporelle
« <i>Ewigkeit</i> »	<ul style="list-style-type: none"> • 1^{ère} pers. du « yo » : adj. « mi », vv. 1, 9 ; pronom personnel sujet « yo » implicite aux vers 10, 11, 12, 13. • 3^{ème} pers. du sing. 	La Mort	Atemporelle
« España »	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du sing. (• 2^{ème} pers. sing. → l'Espagne) • 1^{ère} pers. du plur. (« nosotros », vv. 8, 36 ; adj. « nuestra », v. 28 ; pronom personnel sujet implicite, vv. 33, 34, 35 ; adj. « nuestro », v. 35) • 3^{ème} pers. du plur. • 1^{ère} pers. du « yo » : adj. « mi », v. 38 	-----	Atemporelle
« Otro poema de los dones »	<ul style="list-style-type: none"> • 1^{ère} pers. du sing. (pron. personnel sujet « yo » implicite, vv. 1, 38, 46, 79 ; pron. « mí », v. 37) • 1^{ère} pers. du plur. (pron. cplt « nos », vv. 8, 63, 64 ; pron. personnel sujet implicite, vv. 41, 53) • 3^{ème} pers. du sing. • 3^{ème} pers. du plur. 	"divino / laberinto de los efectos y de las causas" (Dieu)	?
« Buenos Aires »	<ul style="list-style-type: none"> • 1^{ère} pers. du « yo » (adj. « mis », vv. 2, 7 ; pron. personnel sujet « yo » implicite, vv. 3, 4, 14 ; pron. cplt « me », v. 6 ; adj. « mi », v. 11) • 1^{ère} pers. du plur. (pron. cplt « nos », v. 13) 	-----	?
« Milonga de dos »	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du plur. 	Les frères Iberra	XIX ^e s.

hermanos »	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du sing. • 1^{ère} pers. du sing. (pron. personnel sujet « yo » implicite, vv. 11, 28, 37) (pronom indéfini « quien », v. 22) 		
« Milonga de Jacinto Chiclana »	<ul style="list-style-type: none"> • 1^{ère} pers. du sing. (pron. personnel sujet « yo » implicite, vv. 1, 13, 25 ; pron. cplt « me », vv. 10, 11 ; pron. sujet « yo » explicite, v. 35) (Pronom indéfini « alguien », v. 3) • 1^{ère} pers. du plur. (pron. cplt « nos », v. 7) (Pronom indéfini interrogatif « Quién », v. 9) • 3^{ème} pers. du sing. (Pron. indéfini « nadie », vv. 17, 19, 39) 	Jacinto Chiclana	XIX ^e s.
« Milonga de Albornoz »	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du sing. (Pronom indéfini « Alguien », vv. 1, 2, 3 ; pron. indéfini « Quien », v. 3) • 3^{ème} pers. du plur. • 1^{ère} pers. du sing. (pron. sujet « yo » implicite, v. 29) 	Alejo Albornoz	XIX ^e s. ("día del ochocientos noventa")
« James Joyce »	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du sing. • 1^{ère} pers. du « yo » (adj. « mío », v. 8 ; pron. sujet « yo » implicite, v. 10 ; adj. « mis », v. 11 ; pron. « me » en enclise de l'impératif, v. 13) 	Dieu	Atemporelle
« El laberinto »	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du sing. • 1^{ère} pers. du « yo » (pron. cplt « me », vv. 2, 10 ; pron. sujet « yo » implicite, vv. 2, 3, 9, 10, 13 ; adj. « mi », vv. 5, 16) • 1^{ère} pers. du plur. (v. 17) 	“Otro” (le Minotaure)	Légendaire
« Laberinto »	<ul style="list-style-type: none"> • 2^{ème} pers. « tú » reflexivo (pron. sujet « tú » implicite, v. 1 ; l'impératif négatif aux vers 5, 9, 13 ; adj. « tu », vv. 5, 8, 9) 	“toro” (le Minotaure)	Légendaire

	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du sing. 		
« Las cosas »	<ul style="list-style-type: none"> • 1^{ère} pers. du « yo » (pron. cplt « me », v. 4) • 1^{ère} pers. du plur. (pron. cplt « nos », v. 11 ; adj. « nuestro », v. 13 ; pron. personnel sujet implicite, v. 14 ; pron. personnel réfléchi « nos », v. 14) 	-----	?
« Dos versiones de <i>Ritter, Tod und Teufel</i> » (Partie II)	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du sing. • 1^{ère} pers. du « yo » (adj. « mí », v. 20 ; adj. « mis », v. 22 ; pron. cplt « me », v. 25 ; pron. cplt « mí », v. 26 ; adj. « mi », vv. 29, 32 ; pron. sujet « yo » explicite, vv. 30, 31) • 3^{ème} pers. du plur. • 2^{ème} pers. du sing. (pron. sujet « tú » explicite, vv. 32, 33 ; adj. « tu », v. 34) 	Le Chevalier, le Démon et la Mort	Atemporelle
« Tankas »	<ul style="list-style-type: none"> • 2^{ème} pers. « tú » <i>reflexivo</i> (adj. « tu », vv. 5, 9 ; pron. sujet implicite, v. 9 ; pron. cplt « te », v. 10 ; impératif, v. 15) • 3^{ème} pers. du sing. • 1^{ère} pers. du « yo » (pron. sujet implicite, v. 10 ; adj. « mi », v. 27) 	Anonyme	?
« <i>On his blindness</i> »	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du sing. • 3^{ème} pers. du plur. (pron. indéfini « otros », v. 4) • 1^{ère} pers. du « yo » (adj. « mis », v. 5 ; pron. sujet implicite, vv. 9, 14 ; adj. « mi », v. 10) 	Walt Whitman	?
« El gaucho »	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du sing. • 3^{ème} pers. du plur. (Discours direct du <i>gaucho</i> à la 1^{ère} pers., v. 29) • 1^{ère} pers. du plur. (pron. sujet « nosotros », v. 31) 	Le <i>gaucho</i>	XIX ^e s.
« Al primer poeta de	<ul style="list-style-type: none"> • 2^{ème} pers. du sing. (pron. cplt 	Le premier poète	?

Hungría »	« ti », vv. 1, 24 ; adj. « tu », vv. 6, 8, 10, 11 ; pron. sujet explicite « tú », v. 28) <ul style="list-style-type: none"> • 1^{ère} pers. du « yo » (pron. cplt « me », v. 5 ; pron. sujet implicite, vv. 24, 25 ; pron. cplt « mí », v. 25) • 1^{ère} pers. du plur. (pron. cplt « nos », vv. 12, 15 ; pron. sujet implicite, v. 22 ; adj. « mi », v. 23) • 3^{ème} pers. du sing. • 3^{ème} pers du plur. 	de Hongrie (anonyme)	
« 1891 »	<ul style="list-style-type: none"> • 1^{ère} pers. du « yo » • 3^{ème} pers. du sing. (Pronom indéfini « Alguien », v. 9) • 3^{ème} pers. du plur. 	Un <i>compadre</i> anonyme	XIX ^e s. (1891)
« Browning resuelve ser poeta »	<ul style="list-style-type: none"> • 1^{ère} pers du « yo » • 3^{ème} pers. du plur. • 3^{ème} pers. du sing. 	Robert Browning	XIX ^e s.
« El bisonte »	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du sing. • 1^{ère} pers. du « yo » (pron. sujet implicite, vv. 7, 9) 	Le bison	Atemporelle
« De que nada se sabe »	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du sing. • 1^{ère} pers. du plur. (pron. sujet implicite, vv. 9, 12 ; pron. cplt « nos », v. 10) • 1^{ère} pers. du « yo » (pron. sujet implicite, v. 14) 	Dieu	?
« <i>All Our Yesterdays</i> »	<ul style="list-style-type: none"> • 1^{ère} pers. du « yo » (pron. sujet implicite, vv. 1, 2, 13, 14 ; adj. « mi », v. 1) • 3^{ème} pers. du sing. • 3^{ème} pers. du plur. 	Divers “ <i>moi</i> ” du Passé de la voix poétique (le <i>moi</i> adolescent - le <i>moi</i> enfant - le <i>moi</i> adulte)	?
« La cierva blanca »	<ul style="list-style-type: none"> • 1^{ère} pers. du plur. (adj. « nuestro », v. 3) • 3^{ème} pers. du sing. • 1^{ère} pers. du « yo » (pron. sujet implicite, vv. 4, 5, 12 ; pron. cplt « me », v. 10 ; pron 	Biche blanche	? (Domaine onirique)

	<p>sujet explicite, v. 13)</p> <ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du plur. • 2^{ème} pers. du sing. (pron. cplt « te », vv. 10, 12 ; adj. « tu », v. 10) 		
« La pesadilla »	<ul style="list-style-type: none"> • 1^{ère} pers. du « yo » • 3^{ème} pers. du sing. 	Un roi âgé	? (Domaine onirique)
« La luna »	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du sing. • 2^{ème} pers. « tú » reflexivo (verbe “mirar” à l’impératif, v. 5 ; adj. « tu », v. 5) 	La lune	?
« A mi padre »	<ul style="list-style-type: none"> • 2^{ème} pers. du sing. (pron. sujet explicite, vv. 1, 2 ; pron. cplt « te », vv. 5, 7, 9 ; adj. « tu », vv. 6, 11 ; pron. sujet implicite, vv. 10, 13) • 1^{ère} pers. du plur. (pron. sujet implicite, vv. 5, 9) • 1^{ère} pers. du « yo » (pron. cplt « me », v. 13) • 3^{ème} pers. du sing. (Pron. indéfini « nadie », v. 13) 	Le père de la voix poétique	?
« Einar Tambaraskelver »	<ul style="list-style-type: none"> • 3^{ème} pers. du plur. • 3^{ème} pers. du sing. • 1^{ère} pers. du plur. (pron. cplt « nos », v. 8) (Discours direct de Einar, v. 16) (Pron. indéfini « alguien », v. 17) • 1^{ère} pers. du « yo » (pron. sujet explicite, v. 18) 	Einar Tambaraskelver / le roi de Norvège (anonyme)	Légendaire
« Juan Crisóstomo Lafinur (1797-1824) »	<ul style="list-style-type: none"> • 1^{ère} pers. du « yo » (pron. sujet implicite, vv. 5, 6, 9, 13 ; adj. « mis », v. 6 ; adj. « mi », v. 10) • 3^{ème} pers. du sing. (« usted », v. 8 ; pron. cplt « lo », vv. 9, 13) 	Juan Crisóstomo Lafinur / le père de la voix poétique	Atemporelle (l’éternité de l’Au-delà)
« Signos »	<ul style="list-style-type: none"> • 1^{ère} pers. du « yo » du poète (épigraphe) • 1^{ère} pers. du « yo » du 	-----	?

	discours poétique • 2 ^{ème} pers. « tú » <i>reflexivo</i>		
« Endimión en Latmos »	• 1 ^{ère} pers. du « yo » • 3 ^{ème} pers. du sing. • 1 ^{ère} pers. du plur.	Endymion / la lune Diana	Légendaire
« Gunnar Thorgilsson (1816-1879) »	• 1 ^{ère} pers. du « yo » (pron. sujet explicite, v. 7 ; pron. cplt « me », v. 8) • 2 ^{ème} pers. du sing.	Gunnar Thorgilsson	XIX ^e s.
« G. A. Bürger »	• 1 ^{ère} pers. du « yo » • 3 ^{ème} pers. du sing. • 3 ^{ème} pers. du plur. • 1 ^{ère} pers. du plur.	G. A. Bürger	?
« La espera »	• 3 ^{ème} pers. du plur. • 2 ^{ème} pers. du sing. • 3 ^{ème} pers. du sing (Pron. indéfini « nadie », v. 5) • 1 ^{ère} pers. du « yo » (adj. « mi », v. 11)	La Mort personnifiée	?
« Las causas »	• 3 ^{ème} pers. du plur. • 3 ^{ème} pers. du sing. • 1 ^{ère} pers. du plur. (adj. « nuestras », v.37)	Adam, les Chaldéens, Tchouang-tseu, Pénélope, les Stoïciens, César, le Perse, un roi anonyme	?

Voix poétiques explicites			
Identifiables			
POÈMES	Voix poétique(s) Identifiable(s)	PERSONNAGE(S)	ÉPOQUE
« Poema de los dones »	Borges-Groussac	Borges / Groussac	XIX ^e - XX ^e s.
« Poema conjetural »	Francisco Narciso de Laprida	Francisco Narciso de Laprida / les <i>gauchos</i>	XIX ^e s.
« Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín »	L'arrière-petit-fils ("bisnieto") du colonel Suárez (J. L. Borges)	Le colonel Suárez	Atemporelle (l'éternité de l'instant)
« El centinela »	Borges l'homme	Borges l'écrivain	XX ^e s.
« Ni siquiera soy polvo »	Alonso Quijano	El "otro" (don Quichotte)	XVII ^e s.

Voix poétiques explicites			
Identifiables			
Textes apocryphes			
POÈMES	ATTRIBUTION	Voix poétique identifiable	ÉPOQUE
« Cuarteta »	Almótasim el Magrebí	Súbdito de Yakub Almansur (monologue à la 1 ^{ère} pers., « yo » explicite)	XII ^e s.
« <i>Le regret d'Héraclite</i> »	Gaspar Camerarius	« Yo » explicite (Gaspar Camerarius)	?

INDEX ONOMASTIQUE

A

- Abdala, Verónica : 40, 461, 574
Abel : 90, 125, 337, 564, 566
Abramowicz, Maurice : 362, 421, 579, 580, 581
Abril, Manuel : 371
Acevedo de Borges, Leonor : 298, 362, 411, 438
Acevedo Laprida, Isidoro de : 127, 128, 256, 426
Acevedo Martínez, Judas Tadeo : 256
Adán (Adam) : 81, 108, 110, 160, 161, 188, 247, 248, 347, 383, 407, 441, 442, 468, 515, 521
Aédon : 541
Aethelstan d'Angleterre : 549
Afrodita (Aphrodite) : 119, 120, 470
Aggerholm, Eva de : 368
Ahab (Capitaine) (in *Moby Dick*) : 360, 448
Ajax : 470
Alazraki, Jaime : 64, 196, 257, 345, 354, 395, 396, 406
Albornoz, Alejo : 20, 74, 176, 221, 356, 566, 568
Alcibiade : 410
Alcorta, Gloria : 28
Aldao : 251, 253
Aldao, Francisco : 253
Aldao, Fray Félix : 253
Alexandre le Grand (Alexandre III de Macédoine) : 547
Alexandre, Maxime : 391
Alice (in *Les aventures d'Alice au pays des merveilles*) : 465
Alifano, Roberto : 376, 390, 437
Allaigre, Annick : 60
Allende, Manuel : 371
Almafuerte (Pedro Bonifacio Palacios, dit) : 202
Almansur, Yaqub (Al-Mansour, Yaqoub) : 135
Alomar, Gabriel : 383, 390
Alomar, Joan : 373
Alonso, Dámaso : 491
Alonso, Fernando P. : 375
Álvarez, José María : 166, 605
Alvear, Dora de : 468
Alvear, Elvira de : 158
Amiel, Henri-Frédéric : 618
Anaxágoras (Anaxagore) : 122, 123
Andrenio (in *El Criticón*) : 593

Angélica (Angélique) (in *Roland Furieux*) : 236
 Angelus Silesius (Johannes Scheffler, dit) : 9, 53, 422
 Anlaf (Olaf Guthfrithsson) : 549
 Anquetil-Duperron, Abraham Hyacinthe : 13
 Antéchrist : 168
 Anzieu, Didier : 17, 18
 Apollinaire, Guillaume : 386, 388, 393
 Aquiles (Achille) : 198, 209, 210, 240, 359, 572, 596
 Aragon, Louis : 391
 Arana, Juan : 597
 Archélaos : 122
 Arcipreste de Hita (el) : 424
 Ares (Arès) : 182, 183, 470, 498
 Ariadna (Ariane) : 46, 152
 Ariane (in *Crépuscule des idoles*) : 101
 Ariosto, Ludovico (dit "L'Arioste") : 19, 48, 49, 60, 64-66, 103, 213, 228, 236, 345, 355, 428, 429, 443, 559
 Aristophane : 450
 Aristóteles (Aristote) : 109, 135, 450, 547, 597
 Arolas, Eduardo : 559
 Arroyo, César E. : 371
 Artigas, José Gervasio : 615
 Ascasubi, Hilario : 425, 472, 475, 562, 564, 565
 Ases : 173
 Astarté : 119
 Asturias, Miguel : 420
 Atila : 558
 Atlan, Corinne : 536-539, 546
 Attar, Farid al-Din : 620, 621
 Attis : 360
 Augustin (Saint) : 69, 100, 178, 183
 Aulo Gelio (in *Aulo Gelio*) : 33
 Aurelio, Marco (Marc Aurèle) : 121, 468
 Azorín (José Augusto Trinidad Martínez Ruiz, dit) : 362

B

Baal Shem : 146
 Bacarisse, Mauricio : 371, 383
 Bachelard, Gaston : 228, 327, 330, 331
 Bacon, Francis : 17, 23-25, 415
 Bal, Mieke : 239
 Balzac, Honoré de : 446, 449, 458
 Banchs, Enrique : 23, 29, 31-33, 41, 491
 Bancroft, George : 450
 Banks (in *Entretiens sur la poésie et la littérature suivi de Quatre essais sur J. L. Borges*) : 352
 Barbieri, Vicente : 439
 Barnatán, Marcos Ricardo : 166

Barnstone, Willis : 27, 51, 53, 84, 176, 199, 201, 202, 204, 250, 306, 311, 343, 395, 396,
 403, 406, 409, 411, 422, 430, 443, 446-448, 451, 454, 464, 467, 484-
 488, 490, 491, 550, 574, 576, 591, 614, 623, 626
 Baroja y Nessi, Pío : 13, 362, 370
 Baron, Jacques : 391
 Barone, Orlando : 165, 555
 Barradas, Rafael : 366, 367, 368, 371
 Barrenechea, Ana María : 59-60
 Barthélemy (Saint) : 623
 Barthes, Roland : 39, 349
 Bashô, Matsuo : 537, 538
 Bastos, María Luisa : 374-376, 398, 399, 415
 Bauchard, Pierre-Yves : 249
 Baudelaire, Charles : 300, 339, 396, 422, 454, 491
 Beauduin, Nicolás : 383
 Becher, Johannes Robert : 373, 461, 611
 Beckett, Samuel : 586, 595
 Bède le Vénérable : 321
 Belisario (Flavio) (Bélisaire) : 497
 Bénaben, Michel : 149, 261, 292
 Benítez, Jesús : 375
 Beowulf (in *La Gesta de Beowulf*) : 116, 117, 148, 486, 487, 554, 559
 Bergson, Henri : 174, 408, 477
 Berkeley, George : 14, 75, 97, 120, 203, 468, 473, 582
 Bernárdez, Francisco Luis : 391
 Bernés, Jean Pierre : 34, 59, 79, 153, 155, 233, 247, 256, 289, 316, 395, 407, 420, 458,
 461, 488, 508, 545, 552, 558, 564, 569, 570, 575, 578, 584, 603, 616
 Bertolucci, Bernardo : 131
 Berveiller, Michel : 28, 337, 379, 389, 392, 395, 403, 423, 425, 427, 429, 430, 433, 434,
 461, 463, 471, 473, 474, 477, 484, 550, 574, 586, 590
 Bianciotti, Hector : 203, 335, 349, 451, 459, 469, 582, 583, 598
 Bianu, Zéno : 536-539, 546
 Binyon, Laurence : 429
 Bioy Casares, Adolfo : 33, 277, 430, 482, 483, 579, 582-584, 588, 598, 620, 621
 Blake, William : 343, 619
 Blanchard, María : 368
 Blanco Amores de Pagella, Ángela : 478
 Blanqui, Louis Auguste : 119
 Blondel, Eric : 102, 103, 115
 Bloy, Léon : 14, 341, 422
 Boileau, Nicolas : 275, 446
 Boix, Christian : 541
 Bolívar, Simón : 127
 Bonanova, Fortunio : 390
 Bonnefoy, Yves : 554
 Bores, Francisco : 368, 371
 Borges, Francisco : 19, 27, 59, 61, 128, 134, 220, 222, 224, 227, 268, 356, 492, 509, 511,
 531, 532
 Borges, Jorge Guillermo : 197, 219, 268, 298, 362, 420
 Borges, Norah : 362, 363, 367, 368, 371, 437, 438

Boscán, Juan : 490
 Bouvard (in *Bouvard et Pécuchet*) : 158, 407, 578
 Bradley, Francis Herbert : 14
 Brahma : 121, 580
 Brandán Caraffa, Alfredo : 375
 Braque, Georges : 386, 388
 Breton, André : 391
 Brockhaus, Friedrich Arnoldt : 591, 592
 Browne, Sir Thomas : 396, 598
 Browning, Robert : 21, 55, 56, 61, 126, 267, 348, 404, 405, 415, 460, 508, 590
 Brunel, Pierre : 95, 313, 342, 418, 420, 438, 458, 462-465, 470, 491, 617
 Bruno, Giordano : 622
 Buddha ou Buda (Bouddha) : 122, 143, 417, 572, 621
 Buendía, Rogelio : 365, 366
 Bullrich, Sylvina : 148
 Buñuel, Luis : 370, 371
 Buoconte (in *La Divine Comédie*) : 259
 Bürger, Gottfried August : 21, 78, 185, 337, 338, 455, 591
 Burgin, Richard : 94, 95, 197, 198, 415
 Burnet, Gilbert : 280, 285
 Burton, Sir Richard : 435, 441
 Burzaco, Raúl : 412

C

Cabrera, Luis de : 298
 Caillois, Roger : 13, 121, 396, 397, 585, 586, 627
 Caïn (Caïn) : 90, 125, 337, 468, 564, 566
 Calderón de la Barca, Pedro : 230, 535, 592
 Caliban (in *La Tempête*) : 56
 Calvin, Jean : 362, 420, 579
 Calvo Carilla, José Luis : 366, 368, 371, 385, 390, 536
 Camerarius, Gaspar (« Le regret d'Héraclite », in *Museo*) : 543, 590
 Camp, André : 306
 Campo, Estanislao del : 472, 475, 562
 Cansinos-Asséns, Rafael : 20, 169-171, 251, 363-365, 368, 371, 373, 374, 380, 385, 392, 461, 492, 509, 514, 531, 532
 Canterac, José de : 127
 Cañeque, Carlos : 166
 Capdevila, Arturo : 23, 29, 33, 34, 364
 Carlos (le roi Charles I^{er} d'Angleterre, d'Ecosse et d'Irlande) : 27, 132, 133, 134, 178, 499, 620
 Carlyle, Thomas : 15, 340, 341, 352, 422, 461
 Carpentier, Alejo : 427
 Carrascosa Tinoco, José Óscar : 431
 Carriego, Evaristo : 27, 95, 99, 226, 231, 436, 475-479, 555-560, 570
 Carrizo, Antonio : 594, 599, 601
 Carroll, Lewis : 435, 583
 Carus, Carl Gustav : 250
 Casevecchie, Janine : 108
 Cassou, Jean : 369, 400

Castor : 571
 Castro, Américo : 424, 425
 Cazenave, Michel : 116, 117, 119, 120, 282, 541
 Cela, Camilo José : 427
 Cérès : 555
 Cervantes, Miguel de : 23, 27, 28, 40, 179-181, 229, 240, 333, 339, 340, 368, 371, 373, 380, 396, 412, 424, 465, 585, 592, 596
 Cervera Salinas, Vicente : 410, 413, 449, 457, 472, 473, 491, 507, 534, 542, 564, 592, 617, 626
 César, Julio : 153, 161, 242
 Chambers, Ephraïm : 435
 Chamorro, Paloma : 392
 Champeau, Serge : 128, 166, 167, 204, 205, 249, 327, 345, 346
 Chano, Jacinto (« *Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las fiestas mayas de Buenos Aires, en el año de 1822* », in *Diálogos patrióticos*) : 475
 Chapelain, Jean : 446
 Chapsal, Madeleine : 406
 Charbonnier, Georges : 216, 246, 350, 393, 394, 409, 410, 484, 485, 488, 553, 593, 594
 Charles, Monique : 300
 Charmont, François-Luc : 332, 353, 455
 Chaucer, Geoffrey : 352
 Chénier, André Marie de : 396
 Chesterton, Gilbert Keith : 14, 463, 597
 Chevalier, Jean : 282
 Chevalier de Faublas (in *Les amours du Chevalier de Faublas*) : 442
 Chiclana, Jacinto : 20, 176, 189-191, 356, 566, 567
 Chronos : 218
 Chrysólogo (San Pedro) (in *Obras completas* de Lorenzo Gracián) : 595
 Chuang-Tzu (Tchouang-tseu) : 161, 163, 164, 251
 Cid (in *Poema del Cid*) : 116
 Ciria y Escalante, José de : 371
 Claude, Maurice : 383
 Claudio (« Los espejos », in *El hacedor*) : 295
 Cleopatra : 242
 Cocteau, Jean : 349, 363, 386, 388
 Coleridge, Samuel Taylor : 38, 199, 321, 322, 351, 418, 461, 552
 Colette, Sidonie-Gabrielle : 588
 Colli, Giorgio : 104
 Colomar, Miguel Ángel : 373
 Comet, Cesar A. : 383
 Conant, Chloé : 238
 Conrad, Joseph : 19, 48, 70, 71, 452
 Constenla, Tereixa : 200
 Contreras, Ramón (« *Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las fiestas mayas de Buenos Aires, en el año de 1822* », in *Diálogos patrióticos*) : 475
 Cortanze, Gérard de : 365, 373
 Cortázar, Julio : 430, 431, 583
 Cortínez, Carlos : 38, 352, 386

Costa Álvarez, Arturo : 432
Cratilo (Cratyle) (in *Cratyle*) : 194, 195, 205
Cristo Blanco (le Christ Blanc) : 82, 124, 173, 360
Critilo (in *El Criticón*) : 593
Croce, Benedetto : 36, 429
Croce, Marcela : 95, 120
Cronos : 440
Cross, Esther : 488
Cruz (in *El Martín Fierro*) : 565
Cruz, Sor Juana Inés de la : 35
Cruz, Tadeo Isidoro (« Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874) », in *El Aleph*) : 262
Cuesta, Jorge : 60
Curtius, Ernst Robert : 395

D

Dällenbach, Lucien : 239, 240
Dante Alighieri : 103, 141, 152, 219, 259, 428, 429, 431, 443, 457, 489, 585, 596
Darío, Rubén : 35, 369, 374, 380, 427
Daudet, Alphonse : 421
David (in *La Bible*): 141
De la Escosura, Joaquín : 368
De Quincey, Thomas : 14, 157, 413, 460, 461, 579
Dédalo (Dédale) : 152
Delaunay, Robert : 385
Del Campo, Estanislao : 425
Deleuze, Gilles : 100, 104, 107, 111, 114
Delille, Jacques : 396
Delteil, Joseph : 59
Déméter : 440
Demócrito de Abdera (Démocrite d'Abdère) : 276, 277, 403
Démophèle (in *Parerga et Paralipomena. Petits écrits philosophiques*) : 622
Dermée, Paul : 386
Descartes, René : 120, 179
Desnos, Robert : 391
Détoç, Sylvain : 413, 603
Deucalion : 313
Deussen, Paul : 53
Devoto, Daniel : 471
Diaconú, Alina : 277, 304, 533, 551, 552
Diana : 184
Díaz de León, Margarita : 595
Dickens, Charles : 435, 449, 458, 479
Dickinson, Emily : 574, 588, 600
Dido : 497
Diego, Gerardo : 366, 381, 384, 388
Dietrich, Marlène : 450
Di Giovanni, Norman Thomas : 458
Diné, Daniel : 177
Dionysos (in *Le Crépuscule des idoles*) : 101, 105
D'Iorio, Paolo : 104, 105, 114

Dios (Dieu / God) : 63, 69, 106, 107, 132, 133, 156, 165-171, 174-176, 178, 179, 180-185, 192, 195, 210, 221, 237, 238, 240, 241, 243, 252, 263, 264, 272, 273, 280, 288, 295, 317, 318, 320, 338, 340, 354, 356, 359, 384, 418, 439, 440, 456, 461, 472, 480, 502, 508, 518, 523, 567, 575, 581, 596, 604, 605, 620, 625

Dioscures : 571

Dios Filiberto, Juan de : 560

Dommermuth-Gudrich, Gerold : 183, 440, 441

Don Quijote (don Quichotte) (in *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha* ; in *El ingenioso caballero don Quixote de la Mancha*) : 101, 153, 179, 180, 229, 239, 240, 333, 339, 340, 412, 425, 426, 435, 448, 449, 460, 465, 496, 578, 590, 592, 596

Donne, John : 394

Doubrovsky, Serge : 103

Drieu La Rochelle, Pierre : 59, 585, 586, 627

Du Bellay, Joachim : 507

Dujardin, Édouard : 335

Dumoulié, Camille : 99

Dunne, John William : 53, 70, 82

Durán, Manuel : 34

Durero (Albrecht Dürer) : 98, 117, 137, 234, 236

Durrel, Lawrence : 585

Duviols, Jean-Paul : 127, 369, 370, 383

Duvoy, Lionel : 104

E

Eckermann, Johann Peter : 142, 471

Eddy (in *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*) : 185

Edipo (Œdipe) : 69, 336

Einstein, Albert : 421

Eliade, Mircea : 26, 39, 99, 125, 248, 462

Eliot, George : 51, 405

Eliot, Thomas Stearns : 427

El Magrebí, Almótasim (« Cuarteta », in *Museo*) : 590

Eloísa (in *La nueva Eloísa*) : 442

Éluard, Paul : 391

Emerson, Ralph Waldo : 349, 351, 352, 415, 600

Empédocle : 121, 144

Endimión (Endymion) : 21, 66, 93, 184, 458, 459

Enée (in *Énéide*) : 553

Epicuro (Épicure) : 120, 470

Escher, Maurits Cornelis : 346

Esfinge (la) (le Sphinx) : 335, 336

Espina, Antonio : 366

Essenin, Sergio : 371

Estève, Raphaël : 26, 152, 231, 481

Eudème : 121

Euriclea (Euryclée) (in *Odisea*) : 405

Euripide : 122

F

- Father (Père) : 185
Faucheuse (la) : 84
Fauré, Gabriel : 406
Fausto (Dr. Faust) : 37, 460, 472
Febbro, Eduardo Miguel : 621
Febo : 594
Fénelon, (François de Salignac de La Mothe-Fénelon, dit) : 284
Fénix (Phénix) : 119, 120, 123
Fernández, Macedonio : 197, 334, 375, 483, 582-584
Fernández, Teodosio : 374, 379, 424, 592
Fernández de Andrada, Andrés : 349
Fernández Mallo, Agustín : 397, 398
Fernández Moreno, César : 33, 379, 380
Ferrari, Osvaldo : 44, 62, 118, 157-159, 168, 174, 253-255, 259, 262, 263, 267, 275, 349, 395, 396, 406, 407, 410, 413, 414, 416-418, 429, 432, 445, 447, 454, 467, 485, 529, 552, 553, 562, 586, 588, 591, 601, 602, 604, 613-617, 619, 621
Ferrater, Gabriel : 427
Ferrer, Horacio : 558
Fichte, Johann Gottlieb : 610
Fitzgerald, Edward : 533-535
Flaubert, Gustave : 28, 335, 350, 407, 421, 447, 578
Fontanier, Pierre : 190, 208
Forest, Philippe : 312, 459, 460
Forradellas, Joaquín : 530
Fort, Paul : 365
Foucault, Michel : 585
Francisco de Asís (Saint François d'Assise) : 319
Frauenstädt, Julius : 572, 591, 592
Freud, Sigmund : 197, 199, 250, 317
Fromilhague, Catherine : 134, 190
Frontier, Alain : 489, 490
Frost, Robert : 323, 324, 415
Fuentes, Carlos : 473
Fujiwara no Michinaga : 589
Funes (« Funes el memorioso », in *Ficciones*) : 133, 175, 344

G

- Gaffiot, Félix : 184
Galatea (in *La Galatea*) : 339
Gallo (in *Obras completas* de Lorenzo Gracián) : 594
Gallo, Gastón Sebastián Martín : 95, 120
Galo Sáez : 363
Gálvez, Pedro Luis de : 366
Gannon, Patricio : 579
García de Enterría, Eduardo : 618
García Jurado, Francisco : 33
García Lara, Carlos Enrique : 376
García Lorca, Federico : 589

García Márquez, Gabriel : 430
 García Videla, Adolfo : 577
 Garcilaso de la Vega : 427, 490, 491
 Gardel, Carlos : 609
 Gardes-Tamine, Joëlle : 143, 208, 209, 221
 Garfias, Pedro : 363, 381
 Gautama : 83, 122, 408
 Genette, Gérard : 10, 11, 103, 194, 195, 239, 253, 256, 258, 279, 284, 285, 341, 342, 352, 357, 358, 407, 413, 461
 Genji (in *Roman du Genji*) : 589
 Gentile, Giovanni : 429
 Gernsback, Hugo : 24
 Gertel, Zunilda : 369, 417, 433, 460, 461, 614
 Gheerbrant, Alain : 282
 Ghiano, Juan Carlos : 399
 Ghrénassia, Patrick : 229
 Gibbon, Edward : 590
 Gibert, Rita : 406
 Gide, André : 239
 Gilgamesh (in *Poema de Gilgamesh*) : 405
 Giménez Caballero, Ernesto : 365, 366, 373
 Giner de los Ríos, Francisco : 424
 Gleizes, Albert : 388
 Goethe, Johann Wolfgang von : 28, 51, 105, 142, 247, 276, 422, 471, 490, 585
 Goic, Cedomil : 386
 Golem : 61, 65, 159, 191, 194, 195, 240, 263, 344, 345, 423, 456
 Gómez Carrillo, Enrique : 365, 371, 387
 Gómez de la Serna, Ramón : 335, 363, 365, 366, 371, 383
 Gómez Zárate, Francisco Javier : 47
 Góngora, Luis de : 35, 396, 424, 490, 491
 González Blanco, Andrés : 371
 González Lanuza, Eduardo : 383, 390-392
 Goya y Lucientes, Francisco de : 398
 Gracián y Morales, Baltasar : 20, 65, 217, 218, 424, 482, 575, 591-594, 624, 625
 Greco (El) (Domínikos Theotokópoulos, dit) : 398
 Greco, Vicente : 559
 Grimm, Jacob et Wilhelm (Les frères) : 364, 365, 373, 435
 Gris, Juan : 385, 386
 Grisebach, Eduardo : 378
 Groussac, Paul : 55, 244, 245, 272, 273, 275, 482
 Grünberg, Carlos : 33
 Gryphius, Andreas : 490
 Guérin, Georges Maurice de : 30
 Guerrero, Margarita : 119, 120, 152, 249, 336, 451, 460, 475, 562, 564, 565
 Guillén, Jorge : 405
 Güiraldes, Ricardo : 375
 Gutiérrez Gili, Juan : 366
 Gutiérrez Girardot, Rafael : 24
 Gylfi : 173

H

- Hades (Hadès) : 183, 184
Hahn, Werner : 611, 612
Hákim (« Los espejos abominables », in *Historia universal de la infamia*) : 182
Hamlet (in *Hamlet*) : 340, 352, 471, 472, 608
Hardrada, Harald : 92
Hartmann, Eduard von : 250
Havelock Ellis, Henry : 321
Hawthorne, Nathaniel : 351, 355, 394, 600
Hector : 470
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich : 408, 571, 610
Heidegger, Martin : 408
Heine, Heinrich : 422
Hélène (Sainte) : 593
Hemingway, Ernest : 32, 420
Henríquez Ureña, Pedro : 617
Héphaïstos : 440
Héraclès : 282
Héraclito (Héraclite d'Ephèse) : 11, 21, 55, 71, 72, 86, 102, 103, 184, 201, 206, 207, 210, 279-290, 330, 338, 456, 466, 468, 473, 543, 580, 590, 616, 625

Hércules (Hercule) : 404
Hermès : 440
Hermogène (in *Cratyle*) : 194
Hernández, G. : 363
Hernández, José : 91, 425, 441, 475, 564, 565
Hernández Catá, Alfonso : 371
Hérodote : 581
Herrera Reissig, Julio : 388
Hervouët, François-Xavier : 77, 162
Heynicke, Kurt : 611
Hidalgo, Bartolomé : 475
Higgins, James : 604, 605
Hitler, Adolf : 605, 614
Hladík, Jaromir (« El milagro secreto », in *Ficciones*) : 480
Hoffmannswaldau, Christian Hoffmann von : 490
Hohenstaufen, Frédéric II d' : 489
Hölderlin, Friedrich : 422
Homero (Homère) : 56, 219, 246, 275, 277, 359, 377, 394, 409, 431, 441, 450, 469, 470, 477, 547, 551, 554, 596, 625

Horace : 547
Huckleberry Finn (in *Les Aventures de Huckleberry Finn*) : 578
Hudson, William Henry : 457
Hugo, Victor : 28, 394, 396, 421, 485, 553, 559
Huidobro, Vicente : 263, 366, 383-388, 391, 393
Hume, David : 14, 120, 121, 182, 203, 468, 582

I

- Ibarra, Jaime : 366, 586
Ibarra, Nestor : 227, 430, 585, 627

Iberra, Juan : 564
Ichijô (l'Empereur) : 589
Imlac (in *Rasselas, prince d'Abyssinie*) : 332, 333
Inca Garcilaso : 35
Ingenieros, Delia : 487
Ingenieros, José : 371
Irby, James East : 33, 197, 396
Isaïe (in *La Bible*) : 294
Ivo (Evêque de Chartres) (« Por un amor desinteresado », in *Libro del cielo y del infierno*) : 620
Ixion : 302

J

Jack (de la comptine *Jack and Jill* ?) : 487
Jacob, Max : 363, 365, 373, 386, 388
Jacques I^{er} d'Angleterre : 24
Jahl, Wladyslaw : 366, 368, 371
Jakobson, Roman : 241, 540
James, Henry : 352, 360, 420, 600
James, William : 195, 408
Jankélévitch, Vladimir : 57, 79, 177, 552, 553, 556, 559, 560
Jano (Janus) : 184, 280, 281, 288, 289, 418, 430
Jaques (in *As you Like it*) : 309
Jarnés, Benjamín : 529, 530
Jasón (Jason) : 97, 115, 359
Jenny, Laurent : 542
Jerphagnon, Lucien : 231
Jesús, Jesucristo (Jésus, Jésus-Christ) : 100, 136, 137, 167-169, 294, 343, 359, 594
Jiménez, Juan Ramón : 373, 380, 383
Job (in *La Bible*) : 341, 342, 352
Jocabel (in *Moyse sauvé*) : 259
Johnson, Samuel (Docteur Johnson) : 332, 333, 623
Jordanes : 558
Jörmungadr : 116
Joubert, Jean-Louis : 489, 508
Joyce, James : 20, 82, 170, 171, 199, 209, 223, 233, 234, 247, 267, 335, 395, 418, 423, 463, 492, 509, 518, 531, 532, 583, 598
Juan (don) : 424, 560
Juan (Jean l'Evangéliste ?) : 495
Juan, Guillermo : 382, 383, 390
Juana (Jeanne d'Arc) : 421
Judas : 55
Juif Errant : 468
Jung, Carl Gustav : 117, 197, 199, 200, 250, 291, 295-301, 304-306, 310, 312, 314-319, 338, 358, 618, 626, 627
Jupiter : 313
Jurado, Alicia : 48, 83, 143, 144, 164, 250, 408, 437

K

Kafka, Franz : 34, 38, 165, 323-325, 360, 438, 451, 458, 463, 596

Kant, Emmanuel : 13, 49, 52, 67, 72, 230, 275, 408
 Keats, John : 89, 336, 337, 540, 551
 Keil, Johann Georg : 592
 Keller, Gottfried : 422
 Khayyam, Omar (Umar ben Ibrahim al-Khayyami ou Omar Jaiyám) : 63, 217, 502, 533, 534
 Kipling, Rudyard : 423, 452
 Klee, Paul : 618
 Klemm, Wilhelm : 373, 610, 611, 613
 Klingsor, Tristan : 365
 Kociancich, Vlady : 375
 Kodama, María : 53, 83, 165, 166, 200, 296, 305, 343, 344, 397, 398, 403, 404, 472, 536-538, 603, 618
 Koestler, Arthur : 89
 Kohler, Fred : 450
 Kubla Khan (Kublai Khan) : 321, 322

L

Laërce, Diogène : 123
 Laertes : 500
 Lafage, Franck : 607
 Lafinur, Juan Crisóstomo : 21, 268-270, 492, 509, 528, 531, 532, 624
 Lafleur, Héctor René : 375
 Lafon, Michel : 353, 354, 404, 414, 457
 Laforgue, Jules : 380, 418
 Lagut, Irène : 368
 Lanier, Sidney : 550
 Laprida, Francisco Narciso de : 27, 63, 159, 251, 252-268, 279, 298, 453, 468, 625
 Laprida, Hermenegilda : 256
 Larbaud, Valéry : 335, 363
 Larrea, Juan : 383, 388
 Las, Juan : 382
 La Serna, José de : 127
 Lasso de la Vega, Rafael : 366
 Laurencin, Marie : 368
 Laurens, Henri : 385
 Le Bon, Gustave : 119
 Leconte de Lisle, Charles Marie René : 396
 Leda : 594
 Le Goff, Marcel : 24, 123, 124, 399, 415, 446-448, 470, 550, 609
 Lejeune, Philippe : 457
 Le Marc'hadour, Rémi : 11, 17, 91, 131, 250, 257, 297, 303, 439, 458, 459, 464, 471, 480, 576, 607
 Lemprière, John : 459
 Lentini, Jacopo ou Giacomo da : 489
 Le Tasse : 429
 Letjman, Román : 376
 Lévi-Strauss, Claude : 464
 Lewis, Carroll : 51
 Lincoln, Abraham : 263

Lipchitz, Chaim Jacob : 386
 Locke, John : 120, 268-270, 528
 Lonardi, Eduardo : 439
 Longfellow, Henry : 435
 Lope de Vega, Félix : 490, 535
 López, Francisco Solano : 263
 López, Juan (« Juan López y John Ward », in *Los conjurados*) : 337
 López Merino, Francisco : 155
 López-Parra, Ernesto : 382
 Lord Jim (in *Lord Jim*) : 448
 Louis, Annick : 585
 Louit, Robert : 370
 Louvet de Couvray, Jean-Baptiste : 442
 Lucano (Lucain) : 590
 Lucas (Luc l'Évangéliste) : 19, 81, 90, 91, 167-170
 Lucrecio (Lucreèce) : 596
 Lugones, Leopoldo : 91, 247, 374-377, 379, 380, 396, 432, 445, 475, 491, 530, 553, 564,
 574, 577, 578, 595, 598, 609
 Luis de León, Fray : 274, 443
 Lussich, Antonio : 475
 Luther, Martin : 342
 Lycaon : 313

M

Macbeth (in *Macbeth*) : 418, 448
 Machado : 589
 Maeterlinck, Maurice : 251
 Magrini, César : 401, 476
 Maiakowsky, Vladimir Vladimirovitch : 371
 Mallarmé, Stéphane : 341, 418, 488, 553
 Mallea, Eduardo : 589, 591
 Malraux, André : 396, 585
 Mandlove, Nancy B. : 507
 Manguel, Alberto : 583
 Manso, Christian : 363, 365
 Maples Arce, Manuel : 391
 Marchand, Jean-José : 11, 12, 34, 134, 141, 196, 199, 201, 202, 364, 368, 394, 408, 409,
 421, 422, 427, 429, 446, 468, 477, 483, 484, 534, 545, 553, 569,
 570, 582, 585, 588, 589, 597, 607, 613, 616
 Marchese, Angelo : 530
 Marechal, Leopoldo : 583
 Margarethe (la servante de Schopenhauer) : 587
 Mariani, Luis Claudio : 365
 Marinetti, Filippo Tommaso : 365, 366, 611
 Marino, Giambattista (Jean-Baptiste Marini, dit le "Cavalier Marin") : 188, 204, 218, 219
 Mármol, José : 272, 273
 Marot, Clément : 490, 507
 Marqués de Santillana : 490
 Marryat, Frederick (le capitaine) : 435
 Martínez Estrada, Ezequiel : 33, 475

Martín Fierro (in *Martín Fierro*) : 31, 32, 92, 375, 376, 398, 441, 451, 460, 472, 475, 561, 564, 565
 Mary (Reine d'Ecosse) : 306
 Masaoka, Shiki : 536
 Mastronardi, Carlos : 33
 Mateo (Matthieu l'Évangéliste) : 19, 65, 67, 73, 74, 191, 193, 275, 317-320, 326, 343, 625
 Maupassant, Guy de : 421
 Mauthner, Fritz : 14, 80
 Maya : 155, 230, 437
 Mazaleyrat, Jean : 77, 491, 492
 Medoro (Médor) (in *Roland Furieux*) : 236
 Melville, Herman : 352, 405, 455, 596, 600
 Menard, Pierre : 100, 101, 590
 Méndez, Evar : 398
 Menéndez Pelayo, Marcelino : 366
 Menéndez Pidal, Ramón : 424, 503
 Meneses Cárdenas, Carlos : 362-364, 373, 401, 448, 602
 Merleau-Ponty, Maurice : 345
 Meschonnic, Henri : 189, 205, 366, 391, 400, 610, 611
 Metzinger, Jean Dominique Antony : 388
 Meyer-Minnemann, Klaus : 239, 240
 Meyrink, Gustav : 423
 Midgard : 116
 Milleret, Jean de : 34
 Milton, John : 20, 40, 65, 212, 275, 277, 377, 378, 434, 490, 492, 507-509, 512, 531, 532
 Minotauro (Minotaure) : 46, 47, 63, 65, 152, 468, 597
 Miró, Gabriel : 583
 Mitre, Bartolomé : 27
 Mitterand, François : 577
 Moïse : 169
 Molho, Maurice : 541
 Moliner, María : 86, 149
 Molino, Jean : 143, 208, 209, 221
 Molloy, Sylvia : 27
 Monet, Isabelle : 579
 Monk Eastman (« El proveedor de iniquidades Monk Eastman », in *Historia universal de la infamia*) : 140
 Montaigne, Michel de : 197, 284, 421, 422, 455, 460
 Montalbetti, Jean : 393
 Montenegro, Néstor J. : 141, 158, 341, 423, 439, 447, 449, 531, 565, 574, 588, 605, 606, 609, 615-617
 Montes, Eugenio : 363, 383, 390
 Monti, Ricardo : 375
 Montinari, Mazzino : 104
 Moon, John Vincent (« La forma de la espada », in *Ficciones*) : 338, 459
 Moore, George : 275
 Moreau (Dr.) (in *L'Île du docteur Moreau*) : 25
 Moreno Claros, Luis Fernando : 14, 25, 51, 153, 419, 420, 442, 449, 458, 573, 587, 591, 592, 602, 619
 Morris, William : 442, 446

Mosquera, Luis : 366
Mourey, Jean-Pierre : 192, 240, 241
Moyse (in *Moyse sauvé*) : 259
Mugica Láinez, Manuel : 439
Müller, Martín : 603
Muñiz, Eduardo : 585
Muraña, Juan : 138, 139, 226, 510, 531
Murasaki, Shikibu : 588, 589
Murat, Napoléon : 585, 606, 614
Murena, Héctor Álvarez : 376
Mussolini, Benito Amilcare Andrea : 605, 614

N

Nadie (in *Odisea*) (Personne, in *Odyssée*) : 56, 351, 498, 550
Narcisse : 284, 289
Necochea, Mariano : 127
Neish, Alex : 392
Némésius : 581
Neruda, Pablo : 423, 577
Newton, Isaac : 51
Ney, Elisabeth : 587
Ney, Michel : 587
Nibelungenlied, Siegfried : 116
Nietzsche, Friedrich : 14, 99-107, 109-112, 114-116, 119-121, 168, 468, 481, 572, 573
Niobey, Georges : 205, 327
Nixon, Richard Milhous : 628
Norton, Eliot : 463
Novalis, (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg, dit) : 406, 410

O

Ocampo, Silvina : 33, 402, 482, 584, 588
Ocampo, Victoria : 18, 431, 583, 584, 600
Odín (Odin) : 173, 360
Oedipe : 441
Olaf I^{er} de Norvège (Olaf Tryggvason) : 173, 174
Olañeta, Pedro Antonio de : 127
Olbrechts-Tyteca, Lucie : 134
Ollan (« El espejo y la máscara », in *El libro de arena*) : 194
Omar (« Alejandría, 641 A.D. », in *Historia de la noche*) : 443
Orlando (in *Orlando*) : 588
Ormesson, Jean d' : 577
Orphée : 581
Ortega, Julio : 397
Ortega y Gasset, José : 373, 374, 376, 383, 384
Osuna, Rafael : 371
Otero Sugden, Leticia : 77, 96, 337, 354, 455, 456, 575
Ovidio (Ovide) : 152, 313, 465, 540, 541

P

Pablo (San) (Saint Paul) : 227

Padre Castañeda (in *La santa furia del Padre Castañeda*) : 33
 Page, Raymond Ian : 93, 173
 Pageaux, Daniel-Henri : 341, 458, 462-464, 470- 472, 617
 Pálida (fig. allégorique de la Dame à la Faux) : 217, 218
 Pan (Dieu) : 168
 Pandéros : 440
 Paolera, Félix della : 488
 Paoletti, Mario : 295, 301, 302
 Paracelso (Paracelse) : 618
 Pardo, Arcadio : 375, 562
 Pardo, Madeleine : 375, 562
 Paris (in *Iliade*) : 558
 Parménides de Elea (Parménide d'Élée) : 15
 Parodi, Isidro (in *Seis problemas para don Isidro Parodi*) : 277
 Pascal, Blaise : 47, 339, 357
 Pasifae (Pasiphaé) : 152
 Paszkiewicz, Ludwik Witold : 371
 Pater, Walter Horatio : 555
 Paul (Saint) : 314
 Paulino Lucero (in *Paulino Lucero*) : 564
 Pauls, Alan : 32, 238, 339, 399, 414, 435, 436, 476, 530, 600, 601
 Pécuchet (in *Bouvard et Pécuchet*) : 158, 407, 578
 Peer Gynt (in *Peer Gynt*) : 578
 Peletier du Mans, Jacques : 490
 Pélopes : 440
 Peltzer, Federico : 602
 Pénélope (Pénélope) (in *Odyssée*) : 126, 161
 Peralta, Carlos : 165, 581
 Perelman, Chaïm : 134
 Pérez de Ayala, Ramón : 380
 Périclès : 122
 Perón, Juan Domingo : 232, 237, 262, 271, 439, 605-607, 614
 Persée : 470
 Perséphone : 440
 Pessoa, Fernando : 405
 Petit de Murat, Ulises : 386
 Pétrarque (Francesco Petrarca) : 489, 506
 Philalète (in *Parerga et Paralipomena. Petits écrits philosophiques*) : 622, 623
 Philomèle : 541
 Picasso, Pablo : 386, 388
 Pichette, Henri : 538
 Pichois, Claude : 342, 418, 420, 462, 463, 465, 470, 491, 617
 Pichuco (Anibal Troilo, dit) : 558
 Pickwick (Mr.) (in *Aventures de Monsieur Pickwick*) : 578
 Pierre (Saint) : 579
 Piglia, Ricardo : 583
 Pindare : 230
 Pinochet, Augusto : 577, 628
 Pizarro, Marta (« El Duelo », in *El informe de Brodie*) : 428

Platon : 13, 25, 26, 49, 58, 89, 100, 109, 118, 122, 144, 194, 195, 198, 206, 230, 264, 330, 342, 345, 348, 410, 415, 461, 468, 470, 475, 547, 581, 624
Plinio el Joven (Pline le Jeune) : 23, 40, 595
Plotino (Plotin) : 144, 231, 339
Plouto : 440
Poe, Edgar Allan : 165, 251, 435, 454, 600
Polícrates (Polycrate) : 56
Polimeni, Carlos : 40, 461, 574
Pollux : 571
Polyphème (in *Odyssée*) : 56
Porto Dapena, José Álvaro : 541
Poschenrieder, Christoph : 580
Poseidón (Poséidon) : 152, 183
Pound, Ezra Weston Loomis : 610
Prado, Benjamín : 398
Prescott, William Hickling : 275
Priamo (Priam) (in *Iliada / Iliade*) : 558, 596
Priante, Antonio : 458
Procné : 541
Proteo (Protée) : 456
Proust, Marcel : 199, 358, 407
Provenzano, Sergio D. : 375
Puche, Heliodoro : 382
Pyrrha : 313
Pythagore : 62, 102, 108, 109, 118, 122, 144, 581

Q

Quevedo y Villegas, Francisco de : 35, 246, 247, 357, 380, 394, 396, 422, 424, 428, 452, 490, 491, 559, 579, 586, 595, 596, 598
Quijano, Alonso (in *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*) : 178-181, 229, 240
Quilis, Antonio : 163, 490
Quilliot, Roland : 196
Quiroga, Facundo : 19, 27, 105-107, 129-132, 134, 222, 223, 227

R

Racine, Jean : 608
Raida, Pedro : 365
Rama (in *Rāmāyana*) : 340
Ramírez, Francisco "Pancho" : 263
Rank, Otto : 295, 296
Rasselas (in *Rasselas, prince d'Abyssinie*) : 332, 333
Reed (in *Entretiens sur la poésie et la littérature suivi de Quatre essais sur J. L. Borges*) : 411
Reguera, Isidoro : 14
Renan, Joseph Ernest : 422
Rep : 40, 461, 574
Reverdy, Pierre : 384-388, 393
Reyes, Alfonso : 391, 403, 427, 574, 584, 595
Ricardou, Jean : 239, 243
Richard, Lionel : 611

Ricoeur, Paul : 330, 410
 Rimbaud, Jean Arthur : 30, 393, 396, 421, 422, 579
 Rivas, Humberto : 366, 367, 383
 Rivas Panedas, José : 366, 383
 Robinson Crusoe (in *Robinson Crusoe*) : 410-412
 Rodríguez Marcos, Javier : 397
 Rodríguez Monegal, Emir : 159, 199, 225, 297, 364, 437, 474, 476, 480, 481, 547, 557,
 579
 Roger, Alain : 199
 Rojas Paz, Pablo : 375
 Rojo Sierra, Miguel : 310
 Roland Furieux (in *Roland Furieux / Orlando Furioso*) : 66, 236, 355, 428
 Rolando / Roland (in *Chanson de Roland*) : 116, 452, 471, 472, 496, 553, 559
 Rolón, Gabriel : 558
 Romain, Jules : 449
 Romero Martínez, Miguel : 365
 Ronsard, Pierre de : 507
 Roos, Richard : 59, 203, 408, 419
 Rosas, Juan Manuel de : 27, 127, 130-132, 253, 441, 479, 535, 605-607, 614
 Rosenberg, Harold : 391
 Rosset, Clément : 43, 302
 Rossetti, Christina : 490, 588
 Rossi, Vicente : 556, 560
 Rouart, Marie-France : 417
 Rougemont, Denis de : 464
 Rousseau, André-Michel : 342, 418, 420, 462, 463, 465, 470, 491, 617
 Rousseau, Jean-Jacques : 442
 Royce, Josiah : 238-240, 242, 340
 Ruiz Amado, Ramón : 362
 Runeberg, Nils (« Tres versiones de Judas », in *Ficciones*) : 579
 Ruskin, John : 275
 Russ, Jacqueline : 333
 Russell, Bertrand : 238
 Ruth : 89, 336, 337

S

Sábato, Ernesto : 139, 154, 155, 165, 181, 182, 197, 335, 415, 430, 431, 488, 555, 565,
 570, 574, 589, 592, 608, 614, 615, 619
 Saborido, Enrique : 559
 Sá de Miranda, Francisco : 490
 Saer, Juan José : 406
 Safranski, Rüdiger : 25, 44, 80, 571, 572
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin : 422
 Saint-Gelais, Mellin de : 490
 Saint-Gelais, Richard : 24
 Saint-John Perse (Marie-René-Auguste-Alexis Leger, dit) : 405
 Saint-Pol-Roux (Paul-Pierre Roux, dit) : 365
 Sáinz de Medrano, Luis : 412, 564
 Salas, Horacio : 139, 171, 172
 Saldívar, Dasso : 405

Salinas, Francisco : 274
 Salvador, Nélide : 375
 Samsa, Grégoire (in *La métamorphose*) : 438, 465
 Sánchez, Néstor : 583
 Sánchez Álvarez, Jorge David : 421
 Sánchez Dragó, Fernando : 166, 618
 Sancho Panza : 180, 333, 496, 596
 Sankara, Adi : 47
 San Luis el Rey (« Por un amor desinteresado », in *Libro del cielo y del infierno*) : 620
 San Martín, José de : 17
 Sarmiento, Domingo Faustino : 27, 202, 564
 Sartre, Jean-Paul : 35
 Saussure, Ferdinand de : 186, 187
 Saxo Grammaticus : 27
 Scève, Maurice : 490
 Schlickers, Sabine : 239, 240
 Schmidt, Isaac Jacob : 621
 Scholem, Gershom : 468
 Schopenhauer, Arthur : 8, 13-15, 17, 25, 26, 35, 37, 43-45, 49-54, 58, 59, 67-70, 72, 74, 78-81, 83-89, 95, 97, 108, 120, 132, 133, 140-143, 153-160, 166, 169, 172, 179, 180, 187, 188, 198-200, 203, 206, 212, 215, 216, 218, 219, 224, 227, 228, 230, 231, 249, 250, 254, 277, 293, 302, 325, 330-334, 337, 338, 342, 346-348, 353-355, 358, 376-378, 398, 401, 408-410, 415, 417, 419, 420, 422, 434, 442, 449, 450, 452, 455, 458, 459, 468, 473, 535, 545, 547, 548, 549, 554-556, 571-574, 578-582, 586-589, 591, 592, 599, 602, 619, 621, 622, 625, 627
 Schopenhauer, Heinrich Floris : 420, 442
 Schopenhauer, Johanna : 420, 584
 Schreyer, Lothar : 611
 Sebastián, Gastón : 95
 Séneca (Sénèque) : 79, 80, 394, 504, 545, 590
 Señor (Seigneur) : 169-171, 175, 223, 514, 518, 621
 Shakespeare, William : 27, 28, 35, 36, 92, 230, 247, 271, 309, 325, 338, 340, 352, 394, 413, 422, 435, 443, 455-457, 459, 488, 490, 532, 533, 540, 575, 585, 596, 598, 601, 608
 Shaw, Bernard : 14, 185, 242, 552, 619
 Shelley, Percy Bysshe : 351, 352
 Sherlock Holmes (in *The Complete Sherlock Holmes*) : 578
 Shôshi (l'Impératrice) : 589
 Siddharta : 122, 437, 438
 Sigurd : 97, 115
 Simbad (Sindbad) (« *Sept Voyages de Sinbad le marin* », in *Mille et Une Nuits*) : 584
 Simon, Herbert : 159, 199
 Simplicius : 121
 Simurgh : 359
 Skallagrímsson, Egil : 594
 Sobejano-Morán, Antonio : 9, 592
 Soca, Susana : 508
 Socrate : 122, 133, 194, 410, 467, 621, 622

Sófocles (Sophocle) : 230, 450, 596
 Soler, Miguel Estanislao (General) : 298
 Soler Serrano, Joaquín : 367, 374, 389, 416, 435, 466, 574, 617
 Soriano, Jacinto : 370
 Spencer, Herbert : 67, 97, 158, 615, 616
 Spenser, Edmund : 532
 Spinoza, Baruch : 20, 43, 62, 64, 146, 156, 168, 307, 308, 313, 416, 417, 454, 468, 492,
 502, 505, 506, 580
 Spitzer, Leo : 161, 484
 Stadler, Ernst : 373, 611
 Staline, Joseph : 615
 Starobinski, Jean : 554
 Stearns Eliot, Thomas : 312
 Steiner, Rudolf : 80
 Sternberg, Joseph von : 450
 Stevenson, Robert Louis : 8, 14, 89, 307, 309, 321, 407, 436, 448, 576, 601
 Stiebel (Dr.) : 153
 Stortini, Carlos Roberto : 348
 Stramm, August : 373, 611
 Struve, Daniel : 536, 537, 588, 589
 Stummer, H. : 611, 612
 Sturluson, Snorri : 92, 93, 173, 350, 593
 Suárez, Isidoro (Coronel) : 19, 27, 126, 127, 225, 232, 279, 298, 356, 426, 453, 482, 535,
 606, 625
 Suárez Haedo, Leonor : 362
 Sucre, Antonio José de : 127
 Sucre, Guillermo : 11, 32, 199, 205, 206, 251, 325, 326, 332, 358, 375, 392, 401, 406, 452,
 453, 455, 476
 Sureda, Jacobo : 373, 383, 390
 Swedenborg, Emanuel : 132, 251, 342, 434, 619
 Swift, Jonathan : 275, 596
 Swinburne, Algernon Charles : 490, 553

T

Taillandier, François : 433, 434, 471, 472
 Tambarskelver, Einar : 21, 27, 172-174, 350
 Tantale : 440, 441
 Taylor, Jérémy : 620
 Tella, André di : 583
 Téllez Girón, Pedro (duc d'Osuna, comte d'Ureña) : 246, 247
 Tennyson, Alfred : 549, 553
 Teseo (Thésée) : 46, 152
 Teste (Monsieur) (in *Monsieur Teste*) : 456, 575
 Thalès de Milet : 616
 Thémis : 313
 Thibaudet, Albert : 406
 Thor : 93, 173, 404, 405, 555
 Thoreau, David Henry : 600
 Thorfinnr : 93
 Thorgerðr : 93

Thorgilsson, Ari : 92
 Thorgilsson, Gunnar : 21, 92, 93
 Thorgunnr : 93
 Thorsteinn : 93
 Tiempo, César : 374
 Tirésias : 277
 Tom Brown (in *Tom Brown's School Days*) : 435
 Tomás, Navarro : 163
 Tomás de Aquino (Santo) (Saint Thomas d'Aquin) : 156
 Toro (in *Obras completas* de Lorenzo Gracián) : 594
 Torre, Guillermo de : 34, 364-374, 379, 383-385, 387-391, 432, 447, 536, 537, 610
 Torres Villarroel, Diego de : 380, 396
 Torroella, Pere : 490
 Toulet, Paul-Jean : 23, 29, 34, 553
 Tout-Puissant (le) : 132, 168, 191, 193, 238, 320, 436, 442
 Travers, Antoine : 379, 380
 Très-Haut (le) : 425
 Treumund, Felix (pseudonyme d'Arthur Schopenhauer) : 592
 Trías, Eugenio : 13, 571, 572
 Tschudin, Jean-Jacques : 536, 589
 Ts'ui Pên (« El jardín de senderos que se bifurcan », in *Ficciones*) : 347

U

Ughetto, André : 489, 491, 508, 532
 Ulises (Ulysse) : 56, 126, 182, 183, 233, 234, 286, 335, 351, 359, 395, 401, 405, 429, 441, 470-472, 498, 550, 580, 584, 598
 Unamuno, Miguel de : 200, 415, 427, 431, 579
 Ungaretti, Giuseppe : 585
 Urbach, Matilde (« Le regret d'Héraclite », in *Museo*) : 55, 543
 Urbina, don Diego de : 20, 61, 65, 180, 333, 492, 493, 496, 506
 Urbina, Luis Gonzaga : 371

V

Vaccaro, Alejandro : 434, 582
 Vagts, Alfredo : 611, 612
 Vaillant, Alain : 150
 Valéry, Paul : 36, 96, 341, 349, 351, 352, 354, 357, 415, 427, 454, 456, 553, 575
 Valle, Adriano del : 363, 365
 Valle-Inclán, Ramón María del : 373, 380, 383, 427
 Vallejo, César : 405
 Valmiki (Vālmīki) : 340
 Vando-Villar, Isaac del : 365, 366, 381
 Vanes : 173
 Van Gogh, Vincent : 611
 Vanini, Lucilio : 622
 Vargas Llosa, Mario : 35, 398, 406, 417, 427, 428, 430, 431, 530, 553, 574, 576, 577, 584, 585, 589, 600-602, 605, 616
 Vázquez, María Esther : 24, 25, 27, 33, 36, 38, 40, 92, 100, 117, 129, 131, 144, 173, 174, 196, 224, 350, 393, 394, 404, 412, 414, 415, 417, 423, 431, 450-

452, 457, 477, 483, 487, 507, 530, 536, 553, 569, 576-578, 588,
589, 597-599, 606-610, 615, 616, 622

Vázquez Díaz, Daniel : 368
Vázquez Montalbán, Manuel : 628
Velázquez, Diego : 398
Verdant Green (Mr.) (in *Les Aventures de Mr. Verdant Green*) : 435
Verlaine, Paul : 28, 201, 373, 406, 407, 421, 550, 551, 553, 554
Verne, Jules : 24, 25
Vesta : 213
Vestales : 213
Veyne, Paul : 278, 462, 463, 467
Vian, Boris : 418
Vicent, Manuel : 128, 165, 296, 425, 583
Videla, Gloria : 365, 366, 369, 370, 372, 375, 537, 610
Videla, Jorge Rafael : 628
Vignale, Pedro Juan : 374
Vigny, Alfred de : 396
Villaespesa, Francisco : 371
Villoldo, Angel Gregorio : 552
Virgilio (Virgile) : 50, 377, 379, 422, 469, 553, 554, 575, 576
Voiture, Vincent : 446
Voltaire (François-Marie Arouet, dit) : 28, 227, 420

W

Wagner, Wilhelm Richard : 102, 572
Wahl, Jean : 202
Ward, John (« Juan López y John Ward », in *Los conjurados*) : 337
Watson (Dr.) (in *The Complete Sherlock Holmes*) : 578
Wells, Herbert George : 24, 25, 165, 278, 435, 585, 601
Werfel, Franz : 474
Whistler, James Abbott McNeill : 9, 10, 158
Whitman, Walt : 8, 192, 193, 319, 338, 339, 380, 388, 389, 394, 395, 414, 447, 454, 455,
460, 461, 485, 521, 590, 600, 610
Wilde, Oscar : 335, 407, 463, 551, 559
Wilkins, John : 176, 182
Winkelried : 618
Winternitz, Moriz : 23, 33, 37
Woolf, Virginia : 588
Wordsworth, William : 38
Wullicher, Ricardo : 36, 375
Würzbach, Friedich : 104

X

Xénophane : 470

Y

Yama : 581
Yeats, Butler William : 423, 490
Yocaste (Jocaste) : 336
Yorick (« Abramowicz », in *Los conjurados*) : 580

Yourcenar, Marguerite : 275

Yurkievich, Saúl : 12, 26, 27, 32, 83, 186, 335, 358, 433, 434, 468, 597

Yu Tsun (« El jardín de senderos que se bifurcan », in *Ficciones*) : 347

Z

Zarathoustra (in *Ainsi parlait Zarathoustra*) : 101, 103, 104, 110-115, 117, 168

Zemborain de Torres Duggan, Esther : 455, 550, 600

Zénon d'Elée : 51, 198, 240, 444, 616

Zeus : 67, 183, 184, 440

Zola, Emile : 421, 449

BIBLIOGRAPHIE

I- Œuvres de Jorge Luis BORGES (consultées)

➤ Œuvres en langue originale

□ Œuvres de Jorge Luis Borges

El Aleph, (1949), Madrid, Alianza Editorial, 2003, 202 p.

Antología personal, sélection par l'auteur de ses propres textes, Buenos Aires, Sur, 1961 (1^{ère} éd.), 195 p.

Antología poética 1923-1977, (1981), sélection par l'auteur de ses propres textes, Madrid, Alianza Editorial, 1999, 153 p.

Arte poética. Seis conferencias [en la Universidad de Harvard], traduit de l'anglais par Justo Navarro, préface de Pere Gimferrer, édition et postface de Calin-Andrei Milhailescu, Barcelona, Crítica, 2001, 160 p.

Biblioteca personal, (1988), Madrid, Alianza Editorial, 1999, 175 p.

Borges en Sur 1931-1980, Barcelona, Emecé, 1999, 358 p.

Borges : obras, reseñas y traducciones inéditas – Diario Crítica 1933-1934, Barcelona, Atlántida, 1999, 309 p.

Borges oral, (1979), Madrid, Alianza Editorial, 2003, 100 p.

Borges profesor : curso de literatura inglesa dictado en la Universidad de Buenos Aires, édition établie et annotée par Martín Arias et Martín Hadis, Buenos Aires, Emecé Editores, 2000, 416 p.

Cosmogonías, anthologie de six poèmes de Borges, illustrés de tableaux de Aldo Sessa, prologue de Borges, Buenos Aires, Ediciones Librería La Ciudad, 1976, 28 p.

Cuentos completos, Barcelona, Lumen, 2011, 554 p.

Discusión, (1932), Madrid, Alianza Editorial, 2002, 230 p.

Evaristo Carriego, (1930), Madrid, Alianza Editorial, 2008, 157 p.

Ficciones, (1944), Madrid, Alianza Editorial, 2002, 218 p.

El hacedor, (1960), Madrid, Alianza Editorial, 2005, 134 p.

Historia de la eternidad, (1936), Madrid, Alianza Editorial, 2002, 180 p.

Historia universal de la infamia, (1935), Madrid, Alianza Editorial, 2004, 136 p.

El idioma de los argentinos, (1928), Madrid, Alianza Editorial, 1998, 164 p.

El informe de Brodie, (1970), Madrid, Alianza Editorial, 2006, 124 p.

Inquisiciones, (1925), Madrid, Alianza Editorial, 2007, 178 p.

La intrusa y otros cuentos, choix et annotations par Elisabeth Bézault et Annie Chambaut, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, 1989, 220 p.

Jorge Luis Borges. Deux fictions : « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » et « El Sur », adresse de María Kodama, édition, introduction et traduction de Michel Lafon, Cologny (Genève), Fondation Martin Bodmer, 2010 ; Paris, P.U.F., 2010, 267 p.

El libro de arena, (1975), Madrid, Alianza Editorial, 2008, 144 p.

El libro de sueños, (1976), Madrid, Alianza Editorial, 1999, 252 p.

La memoria de Shakespeare, (1997), Madrid, Alianza Editorial, 2008, 84 p.

Narraciones, Madrid, Ediciones Cátedra, 2002, 255 p.

Nueva antología personal, (1968), Madrid, Siglo XXI de España editores, 2009, 220 p.

Nueve ensayos dantescos, (1982), Madrid, Alianza Editorial, 2006, 100 p.

Obras Completas de Jorge Luis Borges (1923-1972), Buenos Aires, Emecé, 1974, 1164 p.

Obras Completas : 1923-1972, Buenos Aires, Emecé, 1987, 1161 p.

Obras Completas 1975-1985, Buenos Aires, Emecé, 1989, 510 p.

Obras Completas, Barcelona, Emecé, 1996, 2200 p., 4 vol. (vol.I, oeuvres parues entre 1923 et 1949 ; vol. II, œuvres parues entre 1952 et 1972 ; vol. III, œuvres parues entre 1975 et 1985 ; vol. IV, œuvres parues entre 1985 et 1988).

Obra poética, 1 (1923-1929), (publicado originalmente en *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1977), Madrid, Alianza Editorial, 2002, 122 p.

Obra poética, 2 (1960-1972), (publicado originalmente en *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1977), Madrid, Alianza Editorial, 1999, 346 p.

Obra poética, 3 (1975-1985), (publicado originalmente en *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989), Madrid, Alianza Editorial, 1999, 332 p.

El oro de los tigres, (1972), Buenos Aires, Emecé Editores, 2005, 128 p.

Otras inquisiciones, (1952), Madrid, Alianza Editorial, 2002, 296 p.

Poemas (1922-1943), Buenos Aires, Losada, 1943, 181 p.

- Poemas (1923-1953)*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1954, 174 p.
- Poesía Completa*, Barcelona, Editorial Lumen, 2011, 648 p.
- Prólogos con un prólogo de prólogos*, (1975), Madrid, Alianza Editorial, 2005, 270 p.
- Prólogos de La Biblioteca de Babel*, présentation de Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Alianza Editorial, 2001, 158 p.
- Siete noches*, (1980), Madrid, Alianza Editorial, 2007, 160 p.
- El tamaño de mi esperanza*, (1926), Madrid, Alianza Editorial, 2005, 154 p.
- Textos cautivos*, (1986), anthologie des textes de Borges parus dans la revue *El Hogar* entre 1936 et 1939, sous le titre original de *Textos cautivos, Ensayos, y Reseñas en « El Hogar » (1936-1939)*, Buenos Aires, Edición de Enrique Sacerio- Garí y Emir Rodríguez Monegal, Tusquets editores, 1986 ; Madrid, Alianza Editorial, 2005, 344 p.
- Textos recuperados*, coffret de trois volumes, Barcelona, Debolsillo, 2011, 1394 p.
- Vol. 1 : *Textos recuperados (1919-1929)*
 - Vol. 2 : *Textos recuperados (1931-1955)*
 - Vol. 3 : *Textos recuperados (1956-1986)*
- Veinticinco Agosto 1983 y otros cuentos : volumen en honor de Jorge Luis Borges*, Madrid, Siruela, 1983, 151 p.

□ Œuvres de Jorge Luis Borges en collaboration

- Antiguas literaturas germánicas*, (1951), en collaboration avec Delia Ingenieros, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, 179 p.
- Antología clásica de la literatura argentina*, en collaboration avec Pedro Henríquez Ureña, Buenos Aires, Kapelusz, 1937 (1^{ère} éd.), 445 p.
- Antología de la literatura fantástica*, (1940), en collaboration avec Adolfo Bioy Casares et Silvina Ocampo, prologue de Adolfo Bioy Casares, (Buenos Aires, 1940), Buenos Aires, Sudamericana, 1965, 435 p.
- Antología poética argentina*, en collaboration avec Adolfo Bioy Casares et Silvina Ocampo, Buenos Aires, Sudamericana, 1941, 303 p.
- El Compadrito. Su destino, sus barrios, su música*, en collaboration avec Sylvina Bullrich Palenque, Buenos Aires, Emecé, 1945, 108 p.

- Cuentos breves y extraordinarios*, sélections de contes, en collaboration avec Adolfo Bioy Casares, Buenos Aires, Losada, 2009, 160 p.
- Dos fantasías memorables. Un modelo para la muerte*, (1946), en collaboration avec Adolfo Bioy Casares, Madrid, Alianza Editorial, 2001, 124 p.
- Índice de la nueva poesía americana*, en collaboration avec Alberto Hidalgo et Vicente Huidobro, Buenos Aires, El Inca, 1926, 280 p.
- Introducción a la literatura norteamericana*, (1967), en collaboration avec Esther Zemborain, Madrid, Alianza Editorial, 2006, 142 p.
- Libro del cielo y del infierno*, (1960), anthologie en collaboration avec Adolfo Bioy Casares, Barcelona, Emecé Editores, 2002, 182 p.
- El libro de los seres imaginarios*, (1967), en collaboration avec Margarita Guerrero, Madrid, Alianza Editorial, 2007, 242 p.
- Literaturas germánicas medievales*, (1966), en collaboration avec María Esther Vázquez, Madrid, Alianza Editorial, 2005, 192 p.
- Manual de zoología fantástica*, (1957), en collaboration avec Margarita Guerrero, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1957 (1^{ère} éd.), 159 p., accompagnées d'illustrations ; México D.F./Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1966 (2^{nde} éd.), 159 p.
- El « Martín Fierro »*, (1953), en collaboration avec Margarita Guerrero, Madrid, Alianza Editorial, 1999, 108 p.
- Los mejores cuentos policiales*, en collaboration avec Adolfo Bioy Casares, Buenos Aires, Emecé (1^a ed.), 1943, 293 p. ; Madrid, Alianza Editorial, 1976, 330 p.
- Obras completas en colaboración I*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, 528 p. Cet ouvrage, en collaboration avec Adolfo Bioy Casares, contient :
- *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942)
 - *Un modelo para la muerte* (1946)
 - *Los orilleros – El paraíso de los creyentes* (1955)
 - *Crónicas de Bustos Domecq* (1967)
 - *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977)
- Obras completas en colaboración II*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, 512 p. Cet ouvrage, en collaboration avec divers auteurs, contient :
- *Leopoldo Lugones* (1965) (avec Betina Edelberg)
 - *El « Martín Fierro »* (1953) (avec Margarita Guerrero)
 - *El libro de los seres imaginarios* (1967) (avec Margarita Guerrero)

- *Qué es el budismo* (1976) (avec Alicia Jurado)
- *Breve antología anglosajona* (1978) (avec María Kodama)
- *Introducción a la literatura inglesa* (1965) (avec María Esther Vázquez)
- *Literaturas germánicas medievales* (1966) (avec María Esther Vázquez)

Poesía gauchesca, edición, prólogo, notas y glosario de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, 2 vol., México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 799 p.

Qué es el budismo, (1976), en collaboration avec Alicia Jurado, Madrid, Alianza Editorial, 2003, 128 p.

Seis problemas para don Isidro Parodi, (1942), en collaboration avec Adolfo Bioy Casares, Madrid, Alianza Editorial, 2002, 184 p.

➤ Principales oeuvres traduites en français

L'Aleph, préfacé et traduit par Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1967, 220 p.

L'art de poésie, édition établie et annotée par Calin-Andrei Mihailescu, traduit de l'anglais par André Zavriew, préface d'Hector Bianciotti, Paris, Gallimard, 2002, 127 p.

L'auteur et autres textes, traduit de l'espagnol par Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1982, édition bilingue, 221 p.

Chroniques de Bustos Domecq, (en collaboration avec Adolfo Bioy-Casares), traduit de l'espagnol par Françoise-Marie Rosset, Paris, Denoël/Et d'Ailleurs, 1970, 154 p.

Conférences, traduit par Françoise Rosset, Paris, Folio, 1985, 215 p.

Cours de littérature anglaise, édité par Martín Arias et Martín Hadis, traduit de l'espagnol et préfacé par Michel Lafon, Paris, Éditions du Seuil, 2006, 384 p.

Essai sur les anciennes littératures germaniques, (en collaboration avec Delia Ingenieros), traduit de *Antiguas literaturas germánicas* (titre original) par Michel Maxence, Paris, Union Générale d'Éditions, 1970, 190 p.

Essai sur les littératures médiévales germaniques, (en collaboration avec María Esther Vázquez), traduit de *Literaturas germánicas medievales* (titre original) par Michel Maxence, Paris, Christian Bourgeois, 1981, 235 p.

Ficciones / Fictions, Paris, Gallimard, 1994, éd. bilingue, 371 p.

- Introduction à la littérature nord-américaine*, (en collaboration avec Esther Zemborain de Torres), traduit de l'espagnol par Luis Jiménez Olivier, Lausanne, L'Age d'homme, 1973, 125 p.
- Labyrinthes*, traduit et présenté par Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1953, 131 p.
- El libro de arena / Le livre de sable*, Paris, Gallimard, 1990, éd. bilingue, 285 p.
- Livre de préfaces*, traduit de *Prólogos con un prólogo de prólogos* (titre original) par Françoise Rosset, suivi de *Essai d'autobiographie*, traduit de *An Autobiographical Essay* (titre original) par Michel Seymour Tripier, Paris, Gallimard, 1980, 337 p.
- Le Livre des êtres imaginaires*, (en collaboration avec Margarita Guerrero), traduit de *El libro de los seres imaginarios* (titre original) par Françoise Rosset, Gonzalo Estrada et Yves Péneau, Paris, Gallimard, 1987, 232 p.
- Manuel de zoologie fantastique*, traduit de *Manual de zoología fantástica* (titre original) par Gonzalo Estrada et Yves Péneau, Paris, Union Générale d'Éditions, 1970, 188 p.
- Neuf essais sur Dante*, traduit de *Nueve ensayos dantescos* (titre original) par Françoise Rosset, préface d'Héctor Bianciotti, Paris, Gallimard, 1987, 118 p.
- Nouveaux contes de Bustos Domecq*, (en collaboration avec Adolfo Bioy Casares), traduit de *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (titre original) par Eduardo Jiménez, Paris, Robert Laffont, 1984, 201 p.
- Œuvres complètes*, tome I, édition établie, présentée et annotée par Jean Pierre Bernés, traductions de Paul Bénichou, Sylvia Bénichou-Roubaud, Jean Pierre Bernés, Roger Caillois, René L. F. Durand, Laure Guille, Claude Esteban, Néstor Ibarra et Françoise Rosset, Paris, Gallimard, (Coll. « Bibliothèque de La Pléiade »), 1993, 1752 p.
- Œuvres complètes*, tome II, édition établie, présentée et annotée par Jean Pierre Bernés, traductions de Jean Pierre Bernés, Roger Caillois, Claude Esteban, Néstor Ibarra et Françoise Rosset, Paris, Gallimard, (Coll. « Bibliothèque de La Pléiade »), 1999, 1524 p.
- Œuvre poétique 1925-1965*, mise en vers français par Ibarra, Paris, Gallimard, 218 p.
- La proximité de la mer. Une anthologie de 99 poèmes*, édité, préfacé et traduit de l'espagnol (Argentine) par Jacques Ancet, Paris, Gallimard, 2010, 178 p.
- Qu'est-ce que le bouddhisme ?*, (en collaboration avec Alicia Jurado), traduit de *Qué es el budismo* (titre original) par Françoise-Marie Rosset, Paris, Gallimard, 1996, 124 p.
- Le Rapport de Brodie*, traduit de *El informe de Brodie* (titre original) par Françoise-Marie Rosset, Paris, Gallimard, 1972, 154 p.

Six problèmes pour don Isidro Parodi, (en collaboration avec Adolfo Bioy Casares), avant-propos de Gervasio Montenegro, traduit de *Seis problemas para don Isidro Parodi* (titre original) par Françoise-Marie Rosset, Paris, Denoël, 1967, 189 p.

Treize poèmes de Jorge Luis Borges, traduits de l'espagnol par Roger Caillois, Saint-Clément-de-Rivière, Éditions Fata Morgana, 2008, 60 p.

II- Autres textes littéraires

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1972 et 1996, 355 p.

La Bible, Genève, Société Biblique de Genève, 2007, pour la présente édition, 822 p.

Cuentos memorables según Jorge Luis Borges, México, Santillana Ediciones Generales, 2011, 392 p.

DANTE, *La Divine Comédie*, coffret en 3 volumes, présentation et traduction de l'italien par Jacqueline Risset, tome 1 : *Le Paradis / Paradiso* (410 p.), tome 2 : *Le Purgatoire / Purgatorio* (380 p.), tome 3 : *L'Enfer / Inferno* (382 p.), Paris, Flammarion, 1992, pour cette édition bilingue.

DICKINSON, Emily, *Une âme en incandescence (Cahier de poèmes 1861-1863)*, traduit de l'anglais et présenté par Claire Malroux, Paris, José Corti, 2001, édition bilingue, 624 p.

FERNÁNDEZ, Macedonio, *Papiers de Nouveauevenu et continuation du Rien*, (titre original : *Papeles de Recienvenido y continuación de la Nada*), traduit de l'espagnol par Silvia Baron Supervielle et Marianne Millon, Paris, José Corti, 1992, 261 p.

Haiku. Anthologie du poème court japonais, présentation, choix et traduction de Corinne Atlan et Zéno Bianu, Paris, Gallimard, 2002, 242 p.

HOMÈRE, *Illiade*, traduit et présenté par Mario Meunier, préface de Fernand Robert, index et notes de Luc Duret, Paris, Librairie Générale Française, 2007, 576 p.

HOMÈRE, *L'Odyssée*, traduction de Victor Bérard, introduction de Paul Demont, notices, index et notes de Marie-Pierre Noël, Paris, Librairie Générale Française, 2006, 544 p.

- KEATS, John, *Poèmes et poésies*, préface de Marc Porée, traduction et choix de Paul Gallimard, Paris, Gallimard, 1996, 288 p.
- KHAYYÂM, Omar, *Robâiyât : les quatrains du sage Omar Khayyâm de Nichâpour et de ses épigones*, présentation, traduction du persan et notes de Hassan Rezvanian, Arles, Actes Sud, 2008, 208 p.
- LAFON, Michel, *Une vie de Pierre Ménéard*, Paris, Gallimard, 2008, 184 p.
- LUGONES, Leopoldo, *Lunario sentimental*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1988, 408 p.
- MILTON, John, *Lycidas et Sonnets*, traduction, notes et présentation par Emile Saillens, Paris, Aubier Montaigne, 1971, édition bilingue, 212 p.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, choix, préface, notes, dossier historique et littéraire par Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Pocket, 2009, 534 p.
- POSCHENRIEDER, Christoph, *Le Monde est dans la tête*, (titre original : *Die Welt ist im Kopf*), (publié à l'origine en 2010, Diogenes Verlag AG Zürich), traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Flammarion, 2012, 320 p.
- PRIANTE, Antonio, *El silencio de Goethe o La última noche de Arthur Schopenhauer*, Barcelona, Cahoba Promociones y Ediciones, 2006, 144 p.
- RIMBAUD, Arthur, *Poésies complètes*, introduction, chronologie, bibliographie, notices et notes par Pierre Brunel, Paris, Le Livre de Poche, 1998, 288 p.
- SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo. Civilización y barbarie*, Madrid, Cátedra, 1993, (segunda edición por Roberto Yahni), 458 p.
- SAVATER, Fernando, *El traspié. Una tarde con Schopenhauer*, Barcelona, Anagrama, 2013, 96 p.
- SHAKESPEARE, William,
- *As you Like it*. (< <http://shakespeare.mit.edu/asyoulikeit/full.html>>).
 - *Sonnets*, texte établi, traduit de l'anglais et présenté par Robert Ellrodt, Arles, Actes Sud, 2007, pour la traduction française, édition bilingue, 445 p.
- STURLUSON, Snorri, *L'Edda. Récits de mythologie nordique*, traduit du vieil islandais, introduit et annoté par François-Xavier Dillmann, Paris, Gallimard, 1991, 238 p.
- TOULET, Paul-Jean, *Les Contrerimes*, sous la direction de Michel Décaudin, Paris, Gallimard, 1979, 238 p.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Crónica sentimental de la transición*, Madrid, Debolsillo, 2010, 126 p.

- VERLAINE, *Œuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, Paris, Gallimard, (Coll. « Bibliothèque de La Pléiade »), 1962, 2010 pour la présente édition, 1554 p.
- VIRGILE, *Énéide*, traduit par Maurice Lefaure et revu par Sylvie Laigneau, Paris, Librairie Générale Française, 2004, 574 p.
- WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass / Feuilles d'herbe*, (1855), traduit et postfacé par Éric Athenot, Paris, José Corti, 2008, édition bilingue, 341 p.
- YEATS, William Butler, *La rose et autres poèmes*, traduit de l'anglais (Irlande) par Jean Briat, Paris, Points, 2008, édition bilingue, 320 p.

III- Conversations, entretiens et relations épistolaires avec Jorge Luis Borges

- BARNSTONE, Willis, *Conversations avec Jorge Luis Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*, (1980), traduit de l'américain (titre original : *Borges at eighty*) par Anne Laflaquière, Paris, Ramsay, 1984, 198 p.
- BARONE, Orlando, *Diálogos de Borges y Sabato*, Buenos Aires, Emecé/Bonce, 2002, 152 p.
- BORGES, Jorge Luis, *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, traduit de l'anglais par François Hirsch, Paris, Gallimard, 1990 pour la traduction et l'édition en langue française, 190 p.
- BORGES, Jorge Luis, et SÁBATO, Ernesto, *Conversations à Buenos Aires*, animées par Orlando Barone, traduites de *Diálogos. Jorge Luis Borges - Ernesto Sabato* (titre original) par Michel Bibard, Monaco, Éditions Le Rocher/Anatolia, 2001, 182 p.
- BRAVO, Pilar, et PAOLETTI, Mario, *Borges verbal*, Avellaneda (Buenos Aires), Emecé, 1999, 196 p.
- BURGIN, Richard, *Conversations avec J. L. Borges*, (1969), traduit de *Conversations with Jorge Luis Borges* (titre original) par Lola Tranec, Paris, Gallimard, 1972, 141 p.
- CAMP, André, *Entretien avec Jorge Luis Borges* (1969) suivi de *Neuf essais sur Borges* par François Bouchardeau, Aigues-Vives (Gard), HB Éditions, 1999, 171 p.

- CARRIZO, Antonio, *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, México, Fondo de cultura económica, 1982, 313 p.
- CHANCEL, Jacques, *Jorge Luis Borges. Radioscopie*, Monaco, Le Rocher, 1999, 98 p.
- CHAO, Ramón, « Un entretien inédit avec Jorge Luis Borges », in *Le Monde Diplomatique*, Paris, août 2001.
- CHARBONNIER, Georges, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Paris, Gallimard, 1967, 135 p.
- CONTRERAS, Gabriel, « Entrevista con Marcos Ricardo Barnatán, Borges, más allá del centenario », in *Espéculo : Revista de Estudios Literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 15 de julio-octubre de 2000.
- CORTÍNEZ, Carlos, *et al.*, *Con Borges (texto y persona)*, Buenos Aires, Torres Agüero editor, 1988, 207 p.
- DELLA PAOLERA, Félix et CROSS, Esther, *Jorge Luis Borges. Sobre la escritura. Conversaciones en el taller literario*, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2007, 160 p.
- DIACONU, Alina, *Jorge Luis Borges. Entretien avec Alina Diaconu*, (1979), traduit de l'espagnol par Annie Rodríguez, Lectoure, Le Capucin, 2002, 44 p.
- ESCÓBAR PLATA, Dante, *Las obsesiones de Borges : una entrevista de Dante Escóbar Plata*, Buenos Aires, Distal, 1989, 118 p.
- ESTRÁZULAS, Enrique, *Borges y Perón. Entrevista secreta*, Montevideo, Solaris, 1996, 145 p.
- FERRARI, Osvaldo, et BORGES, Jorge Luis,
- *Borges en diálogo : conversaciones de Jorge Luis Borges con Osvaldo Ferrari*, Buenos Aires, Ed. Grijalbo, 1985, 298 p.
 - *Borges en dialogues*, traduit de *Borges en diálogo. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Osvaldo Ferrari* (titre original) par René Pons, Paris, Éditions 10/18, 2008, 220 p.
 - *Libro de diálogos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986, 243 p.
 - *Diálogos últimos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987, 216 p.
 - *Ultimes dialogues*, (1987), traduit de *Diálogos últimos* (titre original) par Claude Couffon, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube/Éditions Zoé, 1988, 215 p.
 - *Nouveaux dialogues*, traduit de l'espagnol par Claude Couffon, Carouge-Genève, Éd. Zoé ; La Tour-D'Aigues, Éd. de l'Aube, 1990, 187 p.

- *Retrouvailles. Dialogues inédits*, (1999), traduit de *Reencuentro. Diálogos inéditos* (titre original) par Bertrand Fillaudeau, Paris, José Corti, 2003, 310 p.
- *Dialogues I. Borges en dialogues – Nouveaux dialogues*, Paris, Pocket, 2012, 506 p.
- *Dialogues II. Ultimes dialogues – Retrouvailles*, Paris, Pocket, 2012, 502 p.
- GARCÍA, Carlos, (ed.), *Discreta efusión. Alfonso Reyes – Jorge Luis Borges 1923-1959. Correspondencia y crónica de una amistad*, Madrid, Iberoamericana, 2010, 476 p.
- IRBY, James East, « Entretiens avec James E. Irby », (janvier 1962), in *Jorge Luis Borges. Cahier de L’Herne*, Paris, L’Herne, 1999, pp. 388-403.
- MILLERET, Jean de, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Paris, Pierre Belfond, 1967, 256 p.
- MONTALBETTI, Jean, « La deuxième vie de J.-L. Borges », in *Magazine littéraire*, n°148, Paris, mai 1979, pp. 20-22.
- MONTENEGRO, Néstor J., *Jorge Luis Borges. Diálogos*, Buenos Aires, Nemont Ediciones, 1983, 89 p.
- MURAT, Napoléon, et BORGES, Jorge Luis, « Entretiens avec Napoléon Murat », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L’Herne*, Paris, L’Herne, 1999, pp. 371-387.
- OCAMPO, Victoria, *Diálogo con Borges*, Buenos Aires, Sur, 1969, 85 p.
- PERA, Cristóbal, (ed.), *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*, prólogo de Joaquín Marco, notes de Carlos García, édition al cuidado de Cristóbal Pera, Barcelona, Emecé, 1999, 384 p.
- PERALTA, Carlos, « L’électricité des mots », traduit de l’espagnol par J. R. Outin, in *Jorge Luis Borges. Cahier de L’Herne*, Paris, L’Herne, 1999, pp. 409-413.
- SAER, Juan José, et BORGES, Jorge Luis, « Le pathétisme du roman : dialogue entre Juan José Saer et Jorge Luis Borges », in *Magazine littéraire*, n°376, Paris, mai 1999, pp. 20-25.
- SORRENTINO, Fernando, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1973, 162 p.
- VÁZQUEZ, María Esther, *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, traduit de l’espagnol par François Maspero, Paris, Éd. du Seuil, 1985, 284 p.

IV- Etudes sur Jorge Luis Borges et son œuvre

➤ Ouvrages, études, articles critiques

- AA. VV., *Analyses et réflexions sur Borges. Fictions, mythe et récit*, Paris, Ellipses Marketing, 1998, 192 p.
- AA. VV., *Borges, souvenirs d'avenir*, édition établie par Pierre Brunel, postface de Daniel-Henri Pageaux, Paris, Gallimard, 2006, 428 p.
- AA. VV., *Borges y México*, sous la direction de Miguel Capistrán, México, Plaza & Janés, 1999, 424 p.
- AA. VV., *L'écrivain argentin et la tradition*, sous la direction de Daniel Attala, Sergio Delgado et Rémi Le Marc'hadour, introduction de Michel Lafon, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, 272 p.
- AA. VV., *Expliquémonos a Borges como poeta*, sous la direction de Ángel Flores, México, Siglo XXI Editores, 1984 pour la 1^{ère} édition, 1998 pour la 2^{ème} édition, 310 p.
- AA. VV., *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, (1964), textes réunis et présentés par Dominique de Roux et Jean de Milleret, avec le concours de Michel Beaujour, Paris, L'Herne, 1999, 466 p.
- AA. VV., *Lectures d'une œuvre. Jorge Luis Borges*, sous la coordination de Julia Romero, Nantes, Éditions Du Temps, 2004, 192 p.
- AA. VV., *Oro en la piedra : homenaje a Borges*, sous la coordination de Victorino Polo García, Murcia, Ed. Regional de Murcia, 1987, 358 p.
- AA. VV., *Textos universitarios. España en Borges*, présentation de María Kodama, sous la coordination de Fernando Rodríguez Lafuente, Madrid, El Arquero, 1990, 140 p.
- ABAD FACIOLINCE, Héctor, « El eterno retorno », in *El País*, Madrid, 13 de agosto de 2011.
- ABDALA, Verónica / POLIMENI, Carlos / REP, *Borges para principiantes*, Buenos Aires, Era Naciente SRL, 1999, 176 p.
- ACEVEDO DE BORGES, Leonor, « Propos de Mme Leonor Acevedo de Borges », adapté de l'espagnol par Antoine Travers, in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Paris, L'Herne, 1999, pp. 9-11.

- ACOSTA ESCAREÑO, Javier, *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno*, tesis doctoral, bajo la dirección del doctor Ana María Leyra Soriano, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía, 2007, 485 p.
- AIZENBERG, Edna, *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos*, Madrid, Iberoamericana, 1997, 170 p.
- ALAZRAKI, Jaime,
- *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Editorial Gredos, 1968, 240 p.
 - *Jorge Luis Borges*, Madrid, Ed. Taurus, 1976, 364 p.
 - « El difícil oficio de la intimidad », in *Expliquémonos a Borges como poeta*, sous la direction de Ángel Flores, México, Siglo XXI Editores, 1984 pour la 1^{ère} édition, 1998 pour la 2^{ème} édition, pp. 145-168.
 - « El Golem », in *Expliquémonos a Borges como poeta*, sous la direction de Ángel Flores, México, Siglo XXI Editores, 1984 pour la 1^{ère} édition, 1998 pour la 2^{ème} édition, pp. 216-236.
 - « Borges o la ambivalencia como sistema », in *Textos universitarios. España en Borges*, Madrid, El Arquero, 1990, pp. 11-22.
- ALÍFANO, Roberto, *Borges. Biografía verbal*, Barcelona, Plaza & Janes Editores, 1988, 235 p.
- ARANA, Juan, *El centro del laberinto. Los motivos filosóficos en la obra de Borges*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1994, 183 p.
- BARNATÁN, Marcos Ricardo,
- *Jorge Luis Borges*, Madrid, Jucar, 1976, 210 p.
 - *Borges. Biografía total*, Madrid, Temas de hoy, 1995, 519 p.
- BARNSTONE, Willis, « Borges, poète de l'extase », in *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, traduit de l'anglais par François Hirsch, Paris, Gallimard, 1990, pp. 129-140.
- BARRENECHEA, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Editorial PAIDOS, 1967, 272 p.
- BASTOS, María Luisa, *Borges ante la crítica argentina 1923-1960*, Buenos Aires, Ediciones Hispamerica, 1974, 357 p.
- BENÍTEZ, Luis, *Borges. La tiniebla y la gloria*, Buenos Aires, Editorial Lea, 2004, 96 p.
- BERNÉS, Jean Pierre,
- *Borges. Buenos Aires*, Waterloo, La Renaissance du Livre, 2002, 64 p.
 - *J. L. Borges : La vie commence...*, Paris, Le Cherche Midi, 2010, 200 p.

- BERVEILLER, Michel, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, Paris, Didier, (Publications de la Sorbonne Littératures), 1973, 507 p.
- BIANCIOTTI, Hector,
 – « Borges. Nouvel Homère », in *Le Nouvel Observateur*, Paris, 14 octobre 1983.
 – « Le maître de Borges », in *Le Monde des Livres*, Paris, 10 avril 1992.
 – « Borges, jeux de style », in *Le Monde des Livres*, Paris, 26 juillet 1996.
 – *Jorge Luis Borges : 14 juin 1986*, Pin Balma, Sables, 2000, 33 p.
- BIOY CASARES, Adolfo,
 – « Lettres et Amitiés », traduit de l'espagnol par J. R. Outin, in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Paris, L'Herne, 1999, pp. 12-18.
 – *Borges*, Barcelona, Ediciones Destino, 2006, 1664 p.
- BLANCHOT, Maurice, « L'infini littéraire : l'Aleph », in *Le livre à venir*, Paris, Folio, 1986, pp. 130-134.
- BLANCO AMORES DE PAGELLA, Ángela, « Los temas esenciales », in *Expliquémonos a Borges como poeta*, sous la direction de Ángel Flores, México, Siglo XXI Editores, 1984 pour la 1^{ère} édition, 1998 pour la 2^{ème} édition, pp. 89-108.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa, *Borges ou les gestes d'un voyant aveugle*, traduit de l'espagnol par Patrice Toulouse, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1998, 224 p.
- BONNEFOY, Yves, « Trois souvenirs de Borges », in *Borges, souvenirs d'avenir*, édition établie par Pierre Brunel, postface de Daniel-Henri Pageaux, Paris, Gallimard, 2006, pp. 19-29.
- BOSCO, R., « Un hilo de Ariadna », in *El País*, Madrid, 13 de agosto de 2011.
- BRUNEL, Pierre, « Préface », in *Borges, souvenirs d'avenir*, ouvrage collectif, édition établie par Pierre Brunel, postface de Daniel-Henri Pageaux, Paris, Gallimard, 2006, pp. 9-16.
- CALLOIS, Roger,
 – « Les thèmes fondamentaux de Jorge Luis Borges », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Paris, L'Herne, 1999, pp. 211-217.
 – *Jorge Luis Borges*, dessins de Antonio Seguí, Saint-Clément-de-Rivière (Hérault), Fata Morgana, 2009, 40 p.
- CANSINOS-ASSÉNS, Rafael, « Évocation de Jorge Luis Borges », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Paris, L'Herne, 1999, p. 7.

- CAÑEQUE, Carlos, *et al.*, *Conversaciones sobre Borges. Emir Rodríguez Monegal, Ion Agheana, Guido Castillo, Jaime Alazraki, Fernando Savater, Harold Bloom, María Kodama*, Barcelona, Destino, 1995, 393 p.
- CARRASCOSA TINOCO, José Óscar, *La utopía de la eternidad en Miguel de Unamuno y Jorge Luis Borges*, Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2006, 82 p.
- CASSOU, Jean, « L'exercice problématique de la littérature », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Paris, L'Herne, 1999, pp. 106-108.
- CÉDOLA, Estela, *Borges o la coincidencia de los opuestos*, Buenos Aires, Eudeba, 1993, 311 p.
- CERVERA SALINAS, Vicente, *La poesía de Jorge Luis Borges : historia de una eternidad*, Murcia, Universidad de Murcia (Secretariado de Publicaciones), 1992, 244 p.
- CHAMPEAU, Serge, *Borges et la métaphysique*, Paris, Librairie philosophique J. VRIN, 1990, 250 p.
- CHARLES, Monique, *J. L. Borges ou l'étrangeté apprivoisée. Approche psychanalytique des enjeux, sources et ressources de la création*, Paris, L'Harmattan, 2002, 316 p.
- CHARMONT, François-Luc, « Borges parle », in *Analyses et réflexions sur Borges. Fictions, mythe et récit*, Paris, Ellipses Marketing, 1988, pp. 20-23.
- CHOUVIER, Bernard, *L'homme et le labyrinthe*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1994, 156 p.
- COBO BORDA, Juan Gustavo, *Borges enamorado : Ensayos críticos, diálogos con Borges, rescate y glosa de textos de Borges y sobre Borges*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1999, 397 p.
- CONSTELA, Tereixa, « Aquella guerra que cruzó el charco », in *El País*, Madrid, 27 de marzo de 2013.
- CORTANZE, Gérard de, « Un nouveau Grimm chez les ultraïstes », in *Magazine littéraire*, n°148, Paris, mai 1979, pp. 17-19.
- COSTA, René de, *El humor en Borges*, Madrid, Cátedra, 1999, 151 p.
- COSTA PICAZO, Rolando, *Borges : una forma de felicidad*, prólogo de María Kodama, Buenos Aires, Ed. Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2001, 164 p.
- COZARINSKY, Edgardo, *Borges y el cinematógrafo*, Barcelona, Emecé Editores, 2002, 160 p.

- CROCE, Marcela, et GALLO, Gastón Sebastian Martín, *Enciclopedia Borges*, Coín, Alfama, 2008, 528 p.
- CRUZ, Juan,
 – « El escritor sin límites », in *El País*, Madrid, 13 de agosto de 2011.
 – « Que digan que yo altero la obra de Borges no tiene perdón de Dios », entretien avec María Kodama, in *El País*, Madrid, 13 de agosto de 2011.
- CYMERMAN, Claude, et FELL, Claude, « Jorge Luis Borges 1899-1986 », in *La littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, Paris, Nathan/HER, 2001, pp. 31-40.
- DÉTOC, Sylvain, « Petit éloge de la cécité », in *Borges, souvenirs d'avenir*, édition établie par Pierre Brunel, postface de Daniel-Henri Pageaux, Paris, Gallimard, 2006, pp. 95-114.
- DEVOTO, Daniel, « Aleph et Alexis », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Paris, L'Herne, 1999, pp. 280-292.
- DOYLE, Raymond H., *La huella española en la obra de Jorge Luis Borges*, Madrid, Playor, 1976, 186 p.
- DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, « Borges vaut le voyage », (« A bord de l'Atlantique », Buenos Aires, Extrait de *Megáfono*, 1^{er} octobre 1933), in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Paris, L'Herne, 1999, p. 105.
- DURÁN, Manuel, « Les deux Borges », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Paris, L'Herne, 1999, pp. 237-241.
- ESTÈVE, Raphaël, *L'univers de Jorge Luis Borges*, Paris, Ellipses Marketing, 2010, 174 p.
- FEBBRO, Eduardo Miguel, « Promenade avec Jorge Luis Borges », initialement publié dans *Le Monde* du 17 mai 1981, recueilli dans *Borges, souvenirs d'avenirs*, édition établie par Pierre Brunel, postface de Daniel-Henri Pageaux, Paris, Gallimard, 2006, pp. 117-124.
- FERNÁNDEZ, Teodosio,
 – « El ultraísmo argentino y otros movimientos de vanguardia », Cap. 4, in *La poesía Hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 28-36.
 – « Jorge Luis Borges frente a la literatura española », in *Textos universitarios. España en Borges*, Madrid, El Arquero, 1990, pp. 23-37.
 – *Álbum biográfico y fotográfico*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, 90 p.

- FERNÁNDEZ, Teodosio, *et al.*, *Borges y su herencia literaria*, bajo la coordinación de José Luis de la Fuente, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2000, 202 p.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, Jorge, « Crepúsculo de un cuentista cortés », in *El País*, Madrid, 13 de agosto de 2011.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa,
- « La novela que Borges no escribió », in *El País*, Madrid, 8 de mayo de 2010.
 - « Borges, un escritor sin fronteras », in *El País*, Madrid, 10 de junio de 2011.
 - « Borges se agranda después de Borges », in *El País*, Madrid, 11 de junio de 2011.
- “FETICHES”, « Borges y la Universidad », in *Variaciones Borges*, vol. 1, Aarhus, Borges Center, Ivan Almeida & Cristina Parodi, 1996, pp. 141-144.
- FOREST, Philippe, « De Quelqu'un à Personne, de Personne à Quelqu'un. Borges autobiographe », in *Borges, souvenirs d'avenir*, édition établie par Pierre Brunel, postface de Daniel-Henri Pageaux, Paris, Gallimard, 2006, pp. 35-55.
- GABASTOU, André, « Des vertus de l'infidélité en traduction », in *Le Magazine Littéraire*, n°520, Paris, juin 2012, pp. 74-75.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, Eduardo, *Fervor de Borges*, Madrid, Editorial Trotta, 1999, 150 p.
- GASPARINI, Juan, *Borges : la posesión póstuma*, Madrid, FOCA, 2000, 183 p.
- GENETTE, Gérard, « La littérature selon Borges », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Paris, L'Herne, 1999, pp. 323-327.
- GERTEL, Zunilda, *Borges y su retorno a la poesía*, New York, The University of Iowa y Las Americas Publishing Company, 1967, 175 p.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio, *Borges y el nazismo : Sur (1937-1946)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2004, 236 p.
- GUERRIERO, Leila, « Pasos que se esfuman », in *El País*, Madrid, 13 de agosto de 2011.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, « Borges el hacedor », traduit de l'espagnol par J. R. Outin, in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Paris, L'Herne, 1999, pp. 245-251.
- HIGGINS, James, « Poema de los dones », in *Expliquémonos a Borges como poeta*, sous la direction de Ángel Flores, México, Siglo XXI Editores, 1984 pour la 1^{ère} édition, 1998 pour la 2^{ème} édition, pp. 264-273.
- KODAMA, María,

- « Les influences orientales dans la poésie de Borges : la nature du haïku et la littérature occidentale », in *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*, traduit de l'anglais par François Hirsch, Paris, Gallimard, 1990, pp. 141-157.
- « Le thème de l'Autre dans quelques œuvres de Borges », in *Borges, souvenirs d'avenir*, édition établie par Pierre Brunel, postface de Daniel-Henri Pageaux, Paris, Gallimard, 2006, pp. 57-76.

LAFON, Michel,

- *Borges ou la réécriture*, Paris, Éd. du Seuil, 1990, 337 p.
- « De *Ficciones* à *El Aleph* : narratologie, hypertextualité et autobiographisme », in *Variaciones Borges*, vol. 1, Aarhus, Borges Center, Ivan Almeida & Cristina Parodi, 1996, pp. 115-119.

LE GOFF, Marcel,

- *Jorge Luis Borges. L'univers, la lettre et le secret*, Paris, L'Harmattan, 1999, 367 p.
- *Jorge Luis Borges au miroir du récit. Fragments d'auto-(bio)-graphie*, Paris, L'Harmattan, 2011, 316 p.

LELLOUCHE, Raphaël, *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*, Paris, Éditions Balland, 1989, 422 p.

LE MARC'HADOUR, Rémi, *Identité et individuation dans l'œuvre de Jorge Luis Borges*, Université de Haute Bretagne – Rennes 2, thèse de doctorat sous la direction du Professeur Albert Bensoussan, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2004, 590 p.

LOUIS, Annick,

- *Jorge Luis Borges : oeuvre et manœuvres*, Paris, L'Harmattan, 1997, 500 p.
- *Borges face au fascisme, 1. Les causes du présent*, La Courneuve, Aux lieux d'être, 2006, 324 p.
- *Borges face au fascisme, 2. Les fictions du contemporain*, La Courneuve, Aux lieux d'être, 2007, 424 p.

LOUIT, Robert, « Les livres et la nuit. Chronologie de J.-L. Borges », in *Magazine littéraire*, n°148, Paris, mai 1979, pp. 10-16.

MACHEREY, Pierre, *et al.*, *Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, editorial Freeland, 1978, 157 p.

MAGRINI, César, « Fondation mythologique de Borges », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Paris, L'Herne, 1999, pp. 185-193.

- MANGUEL, Alberto,
- *Chez Borges*, traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 2003, 81 p.
 - *Con Borges*, traduit de l'anglais par Eduardo Berti, photographies de Sara Facio, Madrid, Alianza Editorial, 2004, 102 p.
 - « Una amistad », in *El País*, Madrid, 14 de octubre de 2006.
- MARTIN, Jean-Clet, *Borges. Une biographie de l'éternité*, Paris/Tel-Aviv, Éditions de l'éclat, 2006, 240 p.
- MARTÍNEZ, Guillermo, *Borges y la matemática*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006, 181 p.
- MASTRONARDI, Carlos, *Borges*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2007, 132 p.
- MATA, Rodolfo, *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia : Tablada, Borges, Vallejo, y Andrade*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, 359 p.
- MATAMORO, Blas, *Diccionario privado de Jorge Luis Borges*, Murcia, Nausícaä, 2008, 136 p.
- MENESES CÁRDENAS, Carlos,
- *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*, Barcelona/Palma de Mallorca, José J. Olañeta Editor, 1978, 76 p.
 - *El primer Borges*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1999, 136 p.
- MILLERET, Jean de, « Biographie », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Paris, L'Herne, 1999, pp. 424-427.
- MOLLOY, Sylvia, « Figuración de España en el museo textual de Borges », in *Textos universitarios. España en Borges*, Madrid, El Arquero, 1990, pp. 39-51.
- MOUREY, Jean-Pierre, *Borges. Vérité et univers fictionnels*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1988, 174 p.
- NISTAL, Gloria, *Espejos, laberintos, bibliotecas y otras cifras : la estética de Borges*, Madrid, SIAL Ediciones, 2010, 276 p.
- OCAMPO, Silvina, « Images de Borges », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Paris, L'Herne, 1999, pp. 26-30.
- OCAMPO, Victoria, « Vision de Jorge Luis Borges », traduit de l'espagnol par Laure Bataillon, in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Paris, L'Herne, 1999, pp. 19-25.
- OLASO, Ezequiel de, *Jugar en serio. Aventuras de Borges*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Paidós, 1999, 160 p.

- OTERO SUGDEN, Leticia, *Paul Valéry et Jorge Luis Borges. Deux écrivains à la recherche de leur identité : une lecture borgésienne de Monsieur Teste*, thèse de doctorat en littérature française et comparée, sous la direction du Professeur Pierre Brunel, Université de Paris IV-Sorbonne, 2009, 315 p.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, « Postface », in *Borges, souvenirs d'avenir*, édition établie par Pierre Brunel, Paris, Gallimard, 2006, pp. 401-423.
- PAOLETTI, Mario, « Las novias de Borges », in *Revista de Occidente*, Madrid, n°301, Junio de 2006.
- PAOLI, Roberto, « Borges y Schopenhauer », in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n°24, Lima, Universidad de San Marcos, Latinoamericana Editores, 1986, pp. 173-208.
- PAULS, Alan, *El factor Borges*, Barcelona, editorial Anagrama, 2004, 158 p.
- PELLICER, Rosa, *Borges : el estilo de la eternidad*, Zaragoza, Ed. Departamento de Literatura de la Universidad de Zaragoza, Cometa, 1986, 287 p.
- PELTZER, Federico, « Les masques de Borges », traduit de l'espagnol par Simone Beckmann et Jean de Milleret, in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Paris, L'Herne, 1999, pp. 179-184.
- PÉREZ, Alberto Julián, *Poética de la prosa de J. L. Borges : Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986, 302 p.
- POUILLOUX, Jean-Yves, *Fictions de Jorge Luis Borges*, Paris, Gallimard, 1992, 217 p.
- PRADO, Benjamín, « Cómo tachar un libro con la mano de Borges », in *El País*, Madrid, 8 de octubre de 2011.
- QUILLIOT, Roland, *Borges et l'étrangeté du monde*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1991, 236 p.
- REBOSSIO, Alejandro, « Milonga por un viejo café literario », in *El País*, Madrid, 19 de agosto de 2011.
- REYES, Alfonso, « L'Argentin Jorge Luis Borges », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Paris, L'Herne, 1999, pp. 103-104.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, « Los peligros de 'rehacer' la obra literaria de Borges », in *El País*, Madrid, 1 de octubre de 2011.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir,
 – *Borges par lui-même*, traduit par Françoise-Marie Rosset, Paris, Seuil, 1970, 189 p.
 – *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*, traduit de l'anglais par Alain Delahaye, Paris, Gallimard, 1983, 577 p.

- RUBINSTEIN, Santiago J., *Borges con los abogados*, Buenos Aires, Proa 21, 2007, 88 p.
- SÁBATO, Ernesto, « Les deux Borges », traduit de l'espagnol par Simone Beckmann et Jean de Milleret, in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Paris, L'Herne, 1999, pp. 168-178.
- SAINT-GELAIS, Richard, « Le trompe-l'œil transposé », in *Le Magazine Littéraire*, n° 520, pp. 60-61.
- SALDÍVAR, Dasso, « Vigilia del origen », in *El País*, Madrid, 4 de diciembre de 2010.
- STORTINI, Carlos Roberto, *El Diccionario de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986, 238 p.
- SUCRE, Guillermo, *Borges el poeta*, Venezuela, Monte Avila Editores, 1968, 148 p.
- TAILLANDIER, François,
 – *Jorge Luis Borges*, Paris, Éditions François Bourin, 1993, 204 p.
 – *Borges : une restitution du monde*, Paris, Mercure de France, 2003, 153 p.
- TALESE, Gay, « Borges en el corazón », reportaje : 25 años de la muerte de Borges, in *El País*, Madrid, 13 de agosto de 2011.
- TORRE, Guillermo de, « Pour la préhistoire ultraïste de Borges », traduit de l'espagnol par Simone Beckmann et Jean de Milleret, in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Paris, L'Herne, 1999, pp. 159-178.
- VACCARO, Alejandro,
 – *Borges. Una biografía en imágenes*, Barcelona, Ediciones B, 2005, 186 p.
 – *Borges. Vida y literatura*, Buenos Aires, Edhasa, 2006, 776 p.
- VARGAS LLOSA, Mario,
 – *Un demi-siècle avec Borges*, coordonné et traduit par Albert Bensoussan, Paris, Éditions de L'Herne, 2010, 110 p.
 – « Borges entre señoras », in *El País*, Madrid, 14 de agosto de 2011.
- VÁZQUEZ, María Esther,
 – *Borges. Images, dialogues et souvenirs*, traduit de *Borges, imágenes, memorias, diálogos* (Titre original) par François Maspero, Paris, Seuil, 1985, 290 p.
 – *Borges. Esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets Editores, 1996, 355 p.
- VICENT, Manuel, « Jorge Luis Borges : la visión del ámbar », in *El País Babelia*, Madrid, 27 de junio de 2009.
- WAHL, Jean, « Les personnes et l'impersonnel », in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Paris, L'Herne, 1999, pp. 257-264.
- WILLIAMSON, Edwin, *Borges. Una vida*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006, 640 p.

WOLBERG, Isaac, *Jorge Luis Borges. Argentinos en las letras*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, 86 p.

WOSCOBOINIK, Julio, *Le secret de Borges*, traduit de l'espagnol par Nora Scheimberg, préface du Professeur Didier Anzieu, Meyzieu, Césura Lyon Édition, 1989, 264 p.

YOURCENAR, Marguerite, « Borges ou le voyant », dernière conférence prononcée à l'Université de Harvard, le mercredi 14 Octobre 1987, recueillie dans son recueil d'essais, *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 233-261.

YURKIEVICH, Saúl,

- « Borges, poeta circular », in *Expliquémonos a Borges como poeta*, sous la direction de Ángel Flores, México, Siglo XXI Editores, 1984 pour la 1^{ère} édition, 1998 pour la 2^{ème} édition, pp. 68-88.
- « Nouvelle réfutation du cosmos » (pp. 181-204) et « Borges / Cortázar : Mondes et modes de la fiction fantastique » (pp. 205-219), in *Littérature latino-américaine : traces et trajets*, Paris, Gallimard, 1988, 379 p.
- « Jorge Luis Borges y Ramón de la Serna : el reflejo recíproco », in *Textos universitarios. España en Borges*, Madrid, El Arquero, 1990, pp. 73-93.
- « Borges (Jorge Luis) 1899-1986 », in *Encyclopaedia Universalis*, tome 4, Paris, Encyclopaedia Universalis S.A., 2008, pp. 362-364.

➤ **Numéros spéciaux de revues**

Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura, « Jorge Luis Borges : una teoría de la invención poética del lenguaje », n°142/143, Barcelona, marzo-abril de 1993.

Anthropos. « Jorge Luis Borges. La Biblioteca, símbolo y figura del universo », Barcelona, 2004.

Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje a Jorge Luis Borges, n°505-507, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, julio-septiembre de 1992.

Eudeba, « Borges y la Ciencia », n°23, prologue de María Kodama, Buenos Aires, Editorial universitario de Buenos Aires, junio de 1999.

Europe, « Jorge Luis Borges », n°637, Paris, mai 1982.

Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne, (1964), textes réunis et présentés par Dominique de Roux et Jean de Milleret, avec le concours de Michel Beaujour, Paris, L'Herne, 1999.

Libération, *Jorge Luis Borges*, par E. Waintrop, M. L. Avignolo, G. Videla, édition spéciale, Paris, novembre 1992.

Le Magazine Littéraire, n° 148, Paris, mai 1979.

Le Magazine Littéraire, n° 259, Paris, novembre 1988.

Le Magazine Littéraire, n° 376, Dossier Borges, Paris, mai 1999.

Le Magazine Littéraire, n° 520, Dossier Borges, Paris, juin 2012.

Le Magazine Littéraire, n° 541, « La patrie de Borges et Cortázar à l'honneur. Les riches heures argentines au Salon du livre », par Bernard Quiriny, Paris, mars 2014.

Revista Iberoamericana, n°100-101, « 40 inquisiciones sobre Borges », Université de Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, julio-diciembre de 1977.

Revue de Littérature comparée, Hommage à Borges, n°320, sous la direction de Pierre Brunel et Daniel-Henri Pageaux, Paris, Didier Érudition, octobre-décembre 2006.

Variaciones Borges, n°1 à 35, revue semestrielle, publiée en français, anglais et espagnol, par le Centre Borges, actuellement à l'Université de Pittsburgh, 1996-2013.

➤ **Audiovisuel** (ordre chronologique)

□ **Entretiens**

Jorge Luis Borges, Coffret de 3 DVD, entretien en français avec Jean-José Marchand, filmé par Suzanne Bujot à Buenos Aires en 1972, Paris, Éditions Montparnasse, La Collection des Archives du XX^e siècle, 2013, (6h 50).

Borges en "Encuentros con las artes y las letras", entrevista con Paloma Chamorro, RTVE.es, 12 de enero de 1976, (46'12).

Jorge Luis Borges. Entrevista por Joaquín Soler Serrano para TVE, De la serie A Fondo de Radiotelevisión Española, realización de Ricardo Arias, 8 de septiembre de 1976, (1h 30).

Entrevista a Borges en "Encuentros con las letras", RTVE.es, 31 de enero de 1978, (21'08).

Jorge Luis Borges entrevistado en "A Fondo", por Joaquín Soler Serrano, De la serie "A Fondo", TVE, 23 de abril de 1980, (1h 05).

Jorge Luis Borges au Collège de France, conférence donnée par Borges, production/distribution CNRS audiovisuel par François Luxereau et Alain Jaubert, 1983, (52 min).

Tiempo de Borges, última entrevista televisiva a Jorge Luis Borges, realizada en los estudios de ATC por el periodista Raul Burzaco, en *Gente*, Buenos Aires, junio de 1985, (57'17).

□ Documentaires, hommages, témoignages

Los paseos con Borges, dirección, guión y producción de Adolfo García Videla, fotografías de Carlos Orgambide, producción Cóndor, Buenos Aires, 1976/1977 (55 min). [La idea de este testimonio fue inspirada por el mismo Jorge Luis Borges quien, apesadumbrado por la agonía y la muerte de su madre, sólo deseaba pasear por Buenos Aires, por sus recuerdos. Y así se filmó su imagen. Sus palabras fueron grabadas aparte.]

Borges para millones, documental de Ricardo Wullicher, guión de Vlady Kociancich, Ricardo Monti y Ricardo Wullicher, Buenos Aires, 14 de septiembre de 1978, (1h00).

Macedonio Fernández, documental bajo la dirección de Andrés di Tella, guión de Ricardo Piglia y de Andrés di Tella, producido por la Secretaría de Cultura de *La Nación Argentina*, Buenos Aires, 1995, (43'20).

El siglo de Borges I (Negro sobre blanco), animado por el periodista Fernando Sánchez Dragó, invitados : María Kodama, José María Álvarez, Marcos Ricardo Barnatán y Carlos Cañeque, RTVE.es, 27 de diciembre de 1999, (32'35). [Primer programa monográfico dedicado a la figura del escritor argentino Jorge Luis Borges]

El siglo de Borges II (Negro sobre blanco), animado por el periodista Fernando Sánchez Dragó, primera parte : entrevista con Eduardo García de Enterría, segunda parte : entrevista con María Kodama, RTVE.es, 10 de enero de 2000, (53'48).

[Segundo programa monográfico dedicado a la figura del escritor argentino Jorge Luis Borges]

Jorge Luis Borges, documental biográfico sobre Jorge Luis Borges de la serie de televisión argentina *Documenta*, ciclo de Román Letjman, 2006, (1h 35).

A propósito de Borges, documental presentado por Blas Matamoro, dirección y guión de Yolanda García Villaluenga, realización de Gregorio Roldán, producción de Paz Castillo, Archivo Antología, RTVE.es, 18 de julio de 2010, (57'12).

Homenaje a Jorge Luis Borges, en *Horizontes Culturales*, Televisión Universitaria, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, coordinador : el profesor Juan Manuel Delgado Carmona, productor y realizador : Miguel Ángel Mendoza López, México, 24 de agosto de 2011, (1h 50).

[Consta de las cuatro comunicaciones siguientes :

- *Borges y la Argentinidad* (Dra Margarita Díaz de León),
- *Borges y la poética del laberinto* (Dr Francisco Javier Gómez Zárate),
- *Borges y la ciencia* (Jorge David Sánchez Álvarez),
- *Borges y el tango* (Dr Cesáreo Costero)]

□ Films

BERTOLUCCI, Bernardo, *La Stratégie de l'araignée*, (titre original : *Strategia del ragno*), d'après la nouvelle « Tema del traidor y del héroe » de *Ficciones* par Jorge Luis Borges, 1970, (1h 50).

SANTIAGO, Hugo, *Les autres*, d'après le scénario de Hugo Santiago, Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares (*Les autres*, scénario original, Paris, Christian Bourgois, 1974, 182 p.), sorti en février 1975, (2h 10).

➤ **Bibliographies**

- BALDERSTON, Daniel, *The Literary universe of Jorge Luis Borges : an index to references and allusions to persons, titles and places in his writings*, New York, Westport, London, Greenwood Press, 1986, 330 p.
- BALDERSTON, Daniel / GALLO, Gastón / HELFT, Nicolás, *Borges. Una enciclopedia*, Buenos Aires, Grupo editorial Norma, 1999, 372 p.
- BECCO, Horacio Jorge, *Jorge Luis Borges. Bibliografía total 1923-1973*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1973, 244 p.
- CONSUELO, Trivino, *Para una actualización bibliográfica de Borges*, [1985-1991], in « Cuadernos hispanoamericanos », *Homenaje a Borges*, juillet-septembre 1992, pp. 561-566.
- FOSTER, William David, *A Bibliography of the works of Jorge Luis Borges*, Vol. 6 of Special study, Tempe, Arizona, Center for Latin American Press University, 1971, 78 p.
- GILARDONI, José, *Borgesiana. Catálogo bibliográfico de Jorge Luis Borges 1923-1989*, Buenos Aires, Catedral al Sur, 1989, 72 p.
- HELFT, Nicolás,
- *La Biblioteca total. Viaje por el Universo de Jorge Luis Borges*, CD-Rom, Buenos Aires, La Nación, 1996, 287 p.
 - *Jorge Luis Borges : Bibliografía completa*, préface de Noé Jitrik, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1997, 287 p.

V- Bibliographie générale

➤ **Etudes critiques, essais, ouvrages de méthodologie (littérature et linguistique)**

ALLAIGRE, Annick,

- *L'écriture poétique de Jorge Cuesta : les sonnets*, Pau, Éditions Covedi & CDRLV, 1996, 274 p.
 - *Jorge Cuesta. Sonnets suivis de Chant à un dieu minéral*, poèmes traduits de l'espagnol (Mexique) par Annick Allaigre, Gardonne, Fédérop, 2003, éd. bilingue, 128 p.
 - *Concertar es amor, de Juan Gil-Albert. Por amor al concierto (Análisis literal)*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura « Juan Gil-Albert », 2004, 160 p.
 - *Jorge Cuesta. Littérature, histoire, psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2006, 370 p.
- ARANJO, Daniel,
- *Paul-Jean Toulet (1867-1920). La vie – L'œuvre*, tome I, Pau, Marrimpouey Jeune, 1980, 256 p.
 - *Paul-Jean Toulet (1867-1920). L'Esthétique*, tome II, Pau, Marrimpouey Jeune, 1980, 256 p.
- BARTHES, Roland,
- *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, 179 p.
 - *Le plaisir du texte*, Paris, Éd. du Seuil, 1973, 89 p.
- BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1990, 206 p.
- BÉNABEN, Michel,
- *Manuel de linguistique espagnole*, Paris, Orphys, 1994, 264 p.
 - *Manuel de linguistique espagnole*, Paris, Orphys, 2002, nouvelle édition augmentée, 329 p.
- BENSOUSSAN, Mathilde et Albert / LE BIGOT, Claude, *Versification espagnole suivi de Traité des figures*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1994, 172 p.
- BEYRIE, Jacques, et JAMMES, Robert, *Histoire de la littérature espagnole*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 460 p.
- BOIX, Christian, « De quelques distorsions dans l'usage du passé simple et du passé composé en français et en espagnol », dans *Représentations linguistiques et extralinguistiques en espagnol : Ton et accent, aspect et personne*, Béatrice SALAZAR et José Antonio VICENTE LOZANO (éds.), Collection linguistique *Épilogos*, 2, Rouen, Publications Électroniques de l'ERLAC, 2011, pp. 37-46.
- BORGES, Jorge Luis,
- « Al margen de la moderna lírica », in *Grecia. Revista de literatura*, n°31, Sevilla, enero de 1920.
 - « Ultraísmo », in *Nosotros*, XXXIX, n°151, Buenos Aires, diciembre de 1921.

- « Une curieuse méthode », (mars-avril 1957), traduit de l'espagnol par Gonzalo Estrada et Yves Peneau, in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Paris, L'Herne, 1999, pp. 94-95.
 - « Macedonio Fernández », (Buenos Aires, 8 décembre 1960), traduit de l'espagnol par Roger Caillois, in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Paris, L'Herne, 1999, pp. 65-70.
 - « Prologue à Edward Gibbon », (1961), traduit par Jean de Milleret, in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Paris, L'Herne, 1999, pp. 83-84.
- BRUNEL, Pierre / PICHOS, Claude / ROUSSEAU André-Michel, *Qu'est ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 2009, 174 p.
- CAILLOIS, Roger,
- *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, 248 p.
 - *Approches de la poésie*, Paris, Gallimard, 1978, 261 p.
- CAMPRUBI, Michel, *Études fonctionnelles de grammaire espagnole*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001, nouvelle édition revue et augmentée, 144 p.
- CONANT, Chloé, « ABÎME ; MISE EN ABYME / Abyss ; Mirror text », Université de Limoges, Département de Littérature générale et comparée, in *Dictionnaire International des Termes Littéraires*. (<<file:///D:/DITL - ABÎME ; MISE EN ABYME - Abyss ; Mirror text.htm>>)
- CYMERMAN, Claude, et FELL, Claude, *La littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, Paris, Nathan/HER, 2001, 560 p.
- DELRUE, Elisabeth, *Panorama de la littérature espagnole des origines à nos jours*, Paris, Ellipses Marketing, 2002, 544 p.
- DESSONS, Gérard,
- *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Nathan Université, 2000, 158 p.
 - *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005, 270 p.
- DUCROS, David, *Lecture et analyse du poème*, Paris, Armand Colin/Masson, 1996, 181 p.
- FERNÁNDEZ MORENO, César, « Chronologie de l'ultraïsme », extrait de *Esquema de Borges* (Buenos Aires, Éditions Perrot, 1957), traduit de l'espagnol par Antoine Travers, in *Jorge Luis Borges. Cahier de L'Herne*, Paris, L'Herne, 1999, pp. 417-420.
- FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, 505 p.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les figures de style*, Paris, Nathan, 1995, 128 p.

- FRONTIER, Alain, *La poésie*, Paris, Belin, 1992, 367 p.
- GÁLVEZ, Pedro Luis de, « De la fiesta del Ultra », in *Grecia*, n°16, Sevilla, 20 de mayo de 1919, pp. 2-4.
- GARCÍA JURADO, Francisco, « La peculiar fortuna de Aulo Gelio en la moderna literatura argentina », in *Argos* [online], vol. 32, n°1, Bahía Blanca, enero/junio de 2009, pp. 45-63.
- GENETTE, Gérard,
- *Figures I*, Paris, Éd. du Seuil, 1966, 265 p.
 - *Figures II*, Paris, Éd. du Seuil, 1969, 294 p.
 - *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, 286 p.
 - *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1982, 574 p.
 - *Figures IV*, Paris, Éd. du Seuil, 1999, 365 p.
 - *Figures V*, Paris, Éd. du Seuil, 2002, 355 p.
 - *Bardadrac*, Paris, Éd. du Seuil, 2006, 576 p.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, « Itinerarios Jóvenes de España. Guillermo de Torre », in *La Gaceta literaria*, Madrid, 15 de octubre de 1928.
- HERVOUËT, François-Xavier, *La poésie*, Paris, P.U.F., 2003, 206 p.
- HESS, Remi, *Le tango*, Paris, P.U.F., 1996, 123 p.
- JAKOBSON, Roman,
- *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage*, (1963), traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, les Éditions de Minuit, 266 p.
 - *Essais de linguistique générale. 2. Rapports internes et externes du langage*, (1973), Paris, les Éditions de Minuit, 2011, 320 p.
- JENNY, Laurent, « La figuration de soi », in *Méthodes et problèmes*, Université de Genève, Dpt de Français moderne, édition Ambroise Barras, 2003, 16 p.
(< <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/figurationsoi/> >)
- JOUBERT, Jean-Louis,
- *Genres et formes de la poésie*, Paris, Armand Colin/VUEF, 2003, 256 p.
 - *La poésie*, Paris, Armand Colin/VUEF, 2003, 208 p.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éd. du Seuil, 1975, 1996, nouvelle édition augmentée, 384 p.
- MANSO, Christian, « Max Jacob Outre-Pyrénées », in *Max Jacob poète et romancier*, Actes du colloque du CRPC, Université de Pau, 25 au 28 mai 1994, avec des

- lettres inédites de Max Jacob, Valéry Larbaud et Jean Cocteau, textes réunis par Christine Van Rogger Andreucci, PUP, avril 1995, pp. 273-279.
- MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, 2011, huitième édition, 235 p.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, (vigésima tercera edición), 368 p.
- MESCHONNIC, Henri
- *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970, 178 p.
 - *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, 457 p.
 - *Pour la poétique III*, Paris, Gallimard, 1973, 342 p.
 - *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975, 547 p.
 - *Modernité Modernité*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1988, 313 p.
 - *La rime et la vie*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1989, 2006, pour la présente édition revue et augmentée, 484 p.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus, et SCHLICKERS, Sabine, « La mise en abyme en narratologie ». (file:///D:/Klaus Meyer-Minnemann et Sabine Schlickers La mise en abyme en narratologie.htm)
- MOLINO, Jean, et GARDES-TAMINE, Joëlle, *Introduction à l'analyse de la poésie*, Paris, P.U.F., 1982, 245 p.
- OSUNA, Rafael, *Revistas de la vanguardia española*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2005, 368 p.
- PAGEAUX, Daniel-Henri,
- *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, 192 p.
 - *Histoire de la littérature espagnole*, Paris, Ellipses Marketing, 2002, 126 p.
- PARDO, Madeleine et Arcadio, *Précis de métrique espagnole*, Paris, Nathan/HER, 2000, 128 p.
- POULET, Georges,
- *Études sur le temps humain*, Paris, Librairie Plon, 1952, 441 p.
 - *Études sur le temps humain. 2. La distance intérieure*, Paris, Librairie Plon, 1952, 355 p.
 - *Études sur le temps humain. 3. Le point de départ*, Paris, Librairie Plon, 1964, 236 p.
 - *Études sur le temps humain. 4. Mesure de l'instant*, Paris, Librairie Plon, 1964, 377 p.
- QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Editorial Ariel, 2004, 232 p.

- REGARD, Frédéric, *La littérature anglaise*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, 128 p.
- REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Nathan/VUEF, 2003, 180 p.
- ROMERA ROZAS, Ricardo, *Introduction à la littérature fantastique hispano-américaine*, Paris, Nathan, 1995, 126 p.
- ROYOT, Daniel, *La littérature américaine*, Presses Universitaires de France, 2004, 128 p.
- SALAS, Horacio, *Le tango*, essai traduit de l'espagnol (Argentine) par Annie Morvan, préface de Ernesto Sábato, Arles, Actes Sud, 1989, pour la traduction française, 438 p.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally et Albert Séchehaye avec la collaboration de Albert Riedlinger, édition critique préparée par Tullio de Mauro, postface de Louis-Jean Calvet, Paris, Payot & Rivages, 2005, 524 p.
- SPITZER, Leo, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología, 1945, 98 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éd. du Seuil, 1970, 188 p.
- TORRE, Guillermo de,
 – « Manifiesto Vertical Ultraísta », in *Grecia*, n°50, Madrid, 1 de noviembre de 1920.
 – *Literaturas europeas de vanguardia*, (1925), edición de José Luis Calvo Carilla, Pamplona, Urgoiti Editores, 2002, 420 p.
 – « Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica », in *La Gaceta Literaria*, año I, n°8, Madrid, 15 de abril de 1927, página primera.
 – « Autour du Créationnisme. La querelle Huidobro-Reverdy », (écrit en 1961), traduit de l'espagnol par André Belamich, in *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, n°51, Bruxelles, 1964, pp. 3-15.
- TSCHUDIN, Jean-Jacques, et STRUVE, Daniel, *La littérature japonaise*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, 128 p.
- UGHETTO, André, *Le sonnet. Une forme européenne de poésie*, étude, suivie d'un choix de sonnets italiens, espagnols, anglais, allemands, russes et français, Paris, Ellipses Marketing, 2005, 176 p.
- VAILLANT, Alain, *La poésie. Initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques*, Paris, Nathan/VUEF, 2003, 128 p.

VIDELA, Gloria, *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, 2^a ed. Gredos, 1971, 260 p.

ZIMMERMANN, Marie-Claire, *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, Paris, Dunod, 1995, 252 p.

ZUILI, Marc, *Introduction à l'analyse des textes espagnols et hispano-américains*, Paris, Nathan, 1994, 128 p.

➤ **Autres disciplines (philosophie, théologie, psychologie, psychanalyse, histoire, mythologie...)**

AUGUSTIN (Saint),

– *La Cité de Dieu 1*, Paris, Éd. du Seuil, 1994, pour la présente édition, 456 p.

– *La Cité de Dieu 2*, Paris, Éd. du Seuil, 1994, pour la présente édition, 368 p.

– *La Cité de Dieu 3*, Paris, Éd. du Seuil, 1994, pour la présente édition, 357 p.

AUMONT, Jacques, *L'œil interminable*, Paris, Éditions de la Différence, 2007, édition revue et augmentée, 348 p.

AURÈLE, Marc,

– *Pensées. Livres I-VI*, traduit du grec et annoté par Émile Bréhier, Paris, Gallimard, 2006, 128 p.

– *Pensées. Livres VII-XII*, traduit du grec et annoté par Émile Bréhier, Paris, Gallimard, 2007, 128 p.

BACHELARD, Gaston,

– *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, 221 p.

– *L'Air et les Songes*, Paris, Librairie José Corti, 1943, 351 p.

– *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, 376 p.

– *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, 190 p.

– *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957, 214 p.

BAUCHARD, Pierre-Yves, *Le Bonheur*, Paris, Quintette, 2004, 63 p.

BERNAND, Carmen, *Histoire de Buenos Aires*, Paris, Fayard, 1997, 432 p.

- BRÉHIER, Émile, « *L'unique pensée* » de Schopenhauer, in *Revue de métaphysique et de morale* (n°4, 1938). Extraits d'une Conférence prononcée à Dantzig, à la Hochtchnische Schule, le mercredi 23 février 1938 à l'occasion du cent-cinquantième anniversaire de la naissance d'Arthur Schopenhauer (<www.schopenhauer.fr>).
- BRUNEL, Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Librairie José Corti, 2004, 258 p.
- CASEVECCHIE, Janine, *La philosophie du bonheur en 365 citations*, Paris, Hachette Livre, Éditions du Chêne, 240 p.
- CHALLEMEL-LACOUR, Paul-Armand, *Un bouddhiste contemporain en Allemagne, Arthur Schopenhauer*, Paris, Bureau de La Revue des Deux Mondes, 1870, 66 p. [Format PDF]. (Numérisation et mise en page par Guy Heff, 2013, <www.schopenhauer.fr>).
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, P.U.F., 1962, 232 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, 210 p.
- D'IORIO, Paolo, « L'éternel retour. Genèse et interprétation », in *Nietzsche. Cahier de L'Herne*, Paris, L'Herne, 2005, pp. 235-257.
- DOMMERMUTH-GUDRICH, Gerold, *Mythes. Les plus célèbres mythes de l'Antiquité*, traduit de l'allemand par Christine Monnatte, Paris, La Martinière, 2004, 312 p.
- DUMOULIÉ, Camille, « L'éternel retour : la « grande pensée » de Nietzsche », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction du Professeur Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 1988 et édition augmentée en 1994, 1505 p.
- ELIADE, Mircea,
 – *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, 252 p.
 – *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, 182 p.
- ÉLIE, Maurice, et al., *Schopenhauer. Cahier de L'Herne*, dirigé par Jean Lefranc, publié avec le concours du Centre National du Livre, Paris, L'Herne, 1997, 436 p.
- ERNST, Bruno, *Le Miroir magique de M. C. Escher*, Paris, Taschen, 2007, 116 p.
- FOUCHER DE CAREIL, Louis-Alexandre, *Portrait de Schopenhauer*, (Source : Foucher de Careil, *Hegel et Schopenhauer*, Paris, 1862, 2^{ème} partie, chap. II) (<www.schopenhauer.fr>).
- FREUD, Sigmund, *Œuvres complètes. Psychanalyse IV. 1899-1900. L'interprétation du rêve*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003 (pour cette nouvelle traduction), 756 p.

- GARCÍA LARA, Carlos Enrique, « Schopenhauer en la *perspectiva* de Ortega », in *Anales de Literatura Española*, n°12, Alicante, Universidad de Alicante, Departamento de Literatura Española, (edición digital), pp. 1-11.
- GHRÉNASSIA, Patrick, *L'illusion*, Paris, Quintette, 2003, 71 p.
- HEFF, Guy, *Schopenhauer, le récit d'un drame éternel*, film documentaire sur la vie et l'œuvre d'Arthur Schopenhauer, 18 min. (<www.schopenhauer.fr>)
- HÉRACLITE, *Fragments (Citations et témoignages)*, traduction et présentation par Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 2002, 2004 pour la deuxième édition corrigée, 372 p.
- HUMBERT, Elie G., *Jung*, Paris, Hachette Littératures, 2004, 268 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir,
- *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983, 204 p.
 - *L'ironie*, Paris, Flammarion, 2002, 186 p.
 - *Penser la mort ?*, Paris, Éditions Liana Levi, 2003, 138 p.
 - *La mort*, Paris, Flammarion, 2008, 480 p.
- JUNG, Carl Gustav,
- *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, (1912), préfacé et traduit par Yves Le Lay, avec 300 illustrations de Yolande Jacobi, Genève, Georg Editeur, 1993, 772 p.
 - *Types psychologiques*, (1921), préface et traduction de Yves Le Lay, Genève, Librairie de l'Université, 1968 (3^{ème} éd.), 506 p.
 - *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, (1933), traduit de l'allemand, préfacé et annoté par le Docteur Roland Cahen, Paris, Gallimard, 1964, édition revue et corrigée, 288 p.
 - « *Ma vie* ». *Souvenirs, rêves et pensées*, (1961), recueillis par Aniela Jaffé, traduits par le Docteur Roland Cahen et Yves Le Lay, avec la collaboration de Salomé Burckhardt, Paris, Gallimard, 1973, pour la nouvelle édition revue et augmentée, 528 p.
 - *L'Âme et la Vie*, textes essentiels réunis et présentés par Yolande Jacobi, introduction de Michel Cazenave, traduit de l'allemand par le Docteur Roland Cahen et Yves Le Lay, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1963, 416 p.
 - *Sur l'interprétation des rêves*, traduit de l'allemand par Alexandra Tondat, séminaire d'étude et de recherche tenu par Jung avec certains de ses élèves à Zurich de 1936 à 1941, Paris, Albin Michel, 1998, 320 p.

- KOESTLER, Arthur, *La pulsion vers l'autodestruction*, Paris, Éditions de L'Herne, 2006, 148 p.
- LAFAGE, Franck, *L'Argentine des dictatures 1930-1983. Pouvoir militaire et idéologie contre-révolutionnaire*, Paris, L'Harmattan, 1991, 192 p.
- MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Librairie José Corti, 1963, 380 p.
- MORENO CLAROS, Luis Fernando,
- *Schopenhauer. Vida del filósofo pesimista*, Madrid, ALGABA Ediciones, 2005, 352 p.
 - « El secreto de Schopenhauer », in *El País*, Madrid, 16 de septiembre de 2006.
 - « Pasión y teoría de los colores », in *El País Babelia*, Madrid, 2 de marzo de 2013.
 - « Brusco y tonificante », in *El País Babelia*, Madrid, 2 de marzo de 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich,
- *Le Gai savoir*, (1882), présentation et traduction par Patrick Wotling, Paris, Flammarion, 2007, nouvelle édition revue et augmentée, 448 p.
 - *Ainsi parlait Zarathoustra*, (1885), textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1971, pour la traduction française, 544 p.
 - *Par-delà bien et mal*, (1886), textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1971, pour la traduction française, 250 p.
 - *Crépuscule des idoles*, (1888), textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1974, pour la traduction française, 154 p.
 - *Ecce homo - Nietzsche contre Wagner*, (1888-1889), traduction, introduction, bibliographie, notes et index par Eric Blondel, Paris, Flammarion, 1992, 305 p.
 - *Fragments posthumes sur l'éternel retour 1880-1888*, édition établie et traduite par Lionel Duvoy, postface de Matthieu Serreau et Lionel Duvoy, Paris, Éditions Allia, 2006, 144 p.
 - *Schopenhauer éducateur*, traduit par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1922, 6^{ème} éd., 119 p. [Format PDF]. (Ouvrage numérisé, <www.schopenhauer.fr>).
 - *La volonté de puissance I*, texte établi par Friedrich Würzbach, traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1975, pour la présente édition, 440 p.
 - *La volonté de puissance II*, texte établi par Friedrich Würzbach, traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1975, pour la présente édition, 502 p.

- Nietzsche. Cahier de L'Herne*, dirigé par Marc Crépon, Paris, L'Herne, 2005, 301 p.
- PAGE, Raymond Ian, *Mythes nordiques*, (titre original : *Norse Myths*), traduit de l'anglais par Christian Cler, Paris, Éditions du Seuil, novembre 1993, pour la traduction française, 188 p.
- PLATON, *Cratyle*, traduction inédite, introduction, notes, bibliographie et index par Catherine Dalimier, traduit avec le concours du Centre national du Livre, Paris, Flammarion, 1998, 320 p.
- RAMOND, Charles, *Le vocabulaire de Spinoza*, Paris, Ellipses Marketing, 1999, 64 p.
- RANK, Otto, *Don Juan et Le Double*, traduit par le Dr S. Lautman, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001, pour la présente édition, 321 p.
- REGUERA, Isidoro, « El filósofo del siglo XIX », in *El País Babelia*, Madrid, 10 de diciembre de 2005.
- RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 418 p.
- ROGER, Alain, *Le vocabulaire de Schopenhauer*, Paris, Ellipses Marketing, 1999, 62 p.
- ROJO SIERRA, Miguel, *Introduction à la lecture de C. G. Jung*, traduit de l'espagnol par le Dr Yves Davrou, Genève, Georg Editeur, 1990, 168 p.
- ROLÓN, Gabriel, « Buenos Aires et la psychanalyse : chronique d'un amour inévitable », traduit de l'espagnol (Argentine) par Philippe Lançon, in *Libération*, Paris, 21 mars 2013.
- ROSSET, Clément, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, 3^{ème} éd., 108 p.
- ROUART, Marie-France, « Juif Errant », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction du Professeur Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 1988 et édition augmentée en 1994, pp. 889-899.
- RUYSSSEN, Théodore, *Schopenhauer*, Paris, Félix Alcan, 1911, 405 p. [Format PDF].
Ouvrage numérisé par la Bibliothèque Nationale de France (Source : gallica.bnf.fr) (<www.schopenhauer.fr>).
- SAFRANSKI, Rüdiger, « La actualidad de Schopenhauer », in *El País*, Madrid, 16 de octubre de 2010.
- SCHOLEM, Gershom Gerhard, *La kabbale et sa symbolique*, traduit de l'allemand par Jean Boesse, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2003, 320 p.
- SCHOPENHAUER, Arthur,
– *De la quadruple racine du principe de raison suffisante*, (*Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde*, 1813, 1847), thèse de doctorat, présentation,

- traduction et note par François-Xavier Chenet, (Francfort, 1847, 2^{ème} éd.), Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1997, 224 p.
- *Le monde comme volonté et comme représentation*, (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819, 1844, 1859), traduit en français par A. Burdeau, édition revue et corrigée par Richard Roos, Paris, P.U.F., 1966, 1434 p.
 - *De la volonté dans la nature* (*Über den Willen in der Natur*, 1836), traduction avec introduction et notes par Edouard Sans, Paris, P.U.F., 1969, 204 p.
 - *Les Deux Problèmes fondamentaux de l'éthique : La liberté de la volonté ; Le fondement de la morale* (1841 pour la première édition, 1860 pour la seconde édition), nouvelle traduction par Christian Sommer, Paris, Folio-Gallimard, 2009. Cette édition comprend, avec ajouts, suppressions, et préfaces de Schopenhauer, les deux mémoires suivants :
 - *Sur la liberté de la volonté humaine* (*Über die Freiheit des menschlichen Willens*) (mémoire couronné par la Société Royale des Sciences de Norvège, à Drontheim, le 26 janvier 1839).
 - *Sur le fondement de la morale* (*Über die Grundlage der Moral*) (mémoire non couronné par la Société Royale des Sciences du Danemark, à Copenhague, le 30 janvier 1840).
 - *Parerga et Paralipomena. Petits écrits philosophiques*, (*Parerga und Paralipomena*, 1851), traduction et annotation de Jean-Pierre Jackson, Paris, éd. Coda, 2010, seconde édition révisée, 936 p.
 - *Sur la religion*. [*Paralipomena*, paragraphes 174-182], présentation et traduction par Etienne Osier, Paris, Flammarion, 2007, édition revue et augmentée, 220 p.
 - *L'Art d'avoir toujours raison*, (1864), livre numérique accessible sur www.schopenhauer.fr, 28 p. [Format PDF].
 - *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, (*Aphorismen zur Lebensweisheit*, 1886), traduction de J.-A. Cantacuzène, revue et corrigée par Richard Roos, Paris, P.U.F., 2006 (7^{ème} éd.), 176 p.
 - *Journal de voyage*, traduit de l'allemand et préfacé par Didier Raymond, édition établie et annotée par Jean d'Hendecourt, Paris, Mercure de France, 1989, 350 p.
 - *L'art de se faire respecter. Exposé en 14 Maximes ou Esquisse d'un traité sur l'honneur* suivie d'une Postface de Ludger Lütkehaus, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Belval, Éditions Circé, 2008, 96 p.

- *Lettres à un disciple*, traduit de l'allemand par Adolphe Bossert, révision de la traduction, notes et postface de Yannis Constantinidès, Paris, Mille et une nuits, 2011, 136 p.
 - *El arte de sobrevivir*, selección de textos y editado por Ernst Ziegler, traducción de José Antonio Molina Gómez, Barcelona, Herder Editorial, 2013, 142 p.
 - *Sobre la visión y los colores. Seguido de la correspondencia con Goethe*, edición y traducción de Pilar López de Santa María, Madrid, editorial Trotta, 2013, 120 p.
- SPINOZA, Baruch de, *L'Éthique*, traduction et introduction de Roland Caillois, Paris, Gallimard, 1954, 395 p.
- TRÍAS, Eugenio, « El mundo como voluntad y representación », in *El Cultural*, Madrid, 29 de abril de 2004.
- VEYNE, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Paris, Éd. du Seuil, 1983, 170 p.
- WOTLING, Patrick, *Le vocabulaire de Friedrich Nietzsche*, Paris, Ellipses Marketing, 2001, 64 p.

➤ **Guides, dictionnaires, encyclopédies**

- ARON, Paul / SAINT-JACQUES, Denis / VIALA, Alain (Sous la direction de), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, P.U.F., 2002, 647 p.
- BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction du Professeur Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher (Jean-Paul Bertrand Éditeurs), 1988, nouvelle édition augmentée, 1504 p.
- CAZENAVE, Michel (sous la direction de), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie Générale Française, 1996, pour la traduction française, 818 p.
- CHEVALIER, Jean, et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982, pour l'édition revue et augmentée, 1072 p.
- DEL CASTILLO, Michel, *Dictionnaire amoureux de l'Espagne*, dessins de Catherine Dubreuil, Paris, Plon, 2005, 414 p.
- DUVIOLS, Jean-Paul, *Dictionnaire culturel. Amérique latine*, Paris, Ellipses, 2000, 384 p.
- DUVIOLS, Jean-Paul, et SORIANO, Jacinto, *Dictionnaire culturel. Espagne*, Paris, Ellipses, 1999, 240 p.

- ESCARPIT, Robert (sous la direction de), *Dictionnaire International des Termes Littéraires/Dictionary of International Terms of Literature*, (bilingue français-anglais), fondé par l'Association Internationale de Littérature Comparée, (<<http://ditl.academia.edu/DITLDictionnaireInternationaldesTermesLitt%C3%A9rairesDictionaryofInternationalTermsofLiterature>>).
- GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire latin-français abrégé*, Paris, Hachette, 1934 et 1989, 632 p.
- GARDIN, Nanon / OLORENSHAW, Robert / GARDIN, Jean / KLEIN, Olivier, *Petit Larousse des symboles*, Paris, Larousse, 2006, 678 p.
- GRAVES, Robert, *Les mythes grecs*, (1958), traduit de l'anglais par Mounir Hafez, Paris, Le Livre de Poche, 2002, 1186 p.
- MARCHESE, Angelo, et FORRADELLAS, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Editorial Ariel, 2000, 446 p.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, 2 vol., Madrid, Editorial Gredos, 1998, 1598 p.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche/Librairie Générale Française, 1992, 337 p.
- NIOBEY, Georges (sous la direction de), *Dictionnaire analogique*, avec la collaboration de Thomas de Galiana, Guy Jouannon et René Lagane, Paris, Larousse, 1980 (pour l'édition originale), 2007, pour la présente édition, 856 p.
- PASTOUREAU, Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Paris, Christine Bonneton Éditeur, 2004, 255 p.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 2 vol., Madrid, Espasa Calpe, 2001, vigésima segunda edición, 2324 p.
- RUSS, Jacqueline, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Larousse Bordas, 1996, 384 p.
- VARENNE, Jean, *Dictionnaire de l'hindouisme : introduction à la signification des symboles et des mythes hindous*, (avec la collaboration de Michel Delahoutre), Monaco, Éditions du Rocher, 2002, 347 p.
- VARGAS LLOSA, Mario, *Dictionnaire amoureux de l'Amérique latine*, traduit de l'espagnol par Albert Bensoussan, dessins d'Alain Bouldouyre, Paris, Plon, 2005, 754 p.

* * *

Tables des matières

INTRODUCTION.....	8
-------------------	---

Première partie :

Présentation générale de la <i>Antología poética 1923-1977</i>..	16
---	-----------

I- COMPOSITION : UN RECUEIL DE RECUEILS	17
---	----

II- ANALYSE DU PROLOGUE	23
-------------------------------	----

Deuxième partie :

Une poésie-miroir de l'étrangeté du monde	42
--	-----------

I- UNE POÉSIE DE L'ABÎME ET DU VERTIGE	43
---	-----------

A- Une poésie démystificatrice : le perpétuel aveuglement	43
---	----

1) L'art bourgeois de la perplexité et de l'ironie :

le miroir poétique de la pensée schopenhauerienne	43
---	----

◆ L'impossibilité de connaître le Monde en soi	43
--	----

◆ L'illusion de la connaissance du Sujet en soi	52
---	----

◆ L'irréalité de l'Espace	59
---------------------------------	----

◆ L'irréalité du Temps	69
------------------------------	----

◆ Le caractère illusoire et éphémère de notre être	83
--	----

◆ L'inconcevable mort.....	127
----------------------------	-----

◆ L'irréalité de la Causalité	156
-------------------------------------	-----

◆ L'inconnaissable Dieu	165
-------------------------------	-----

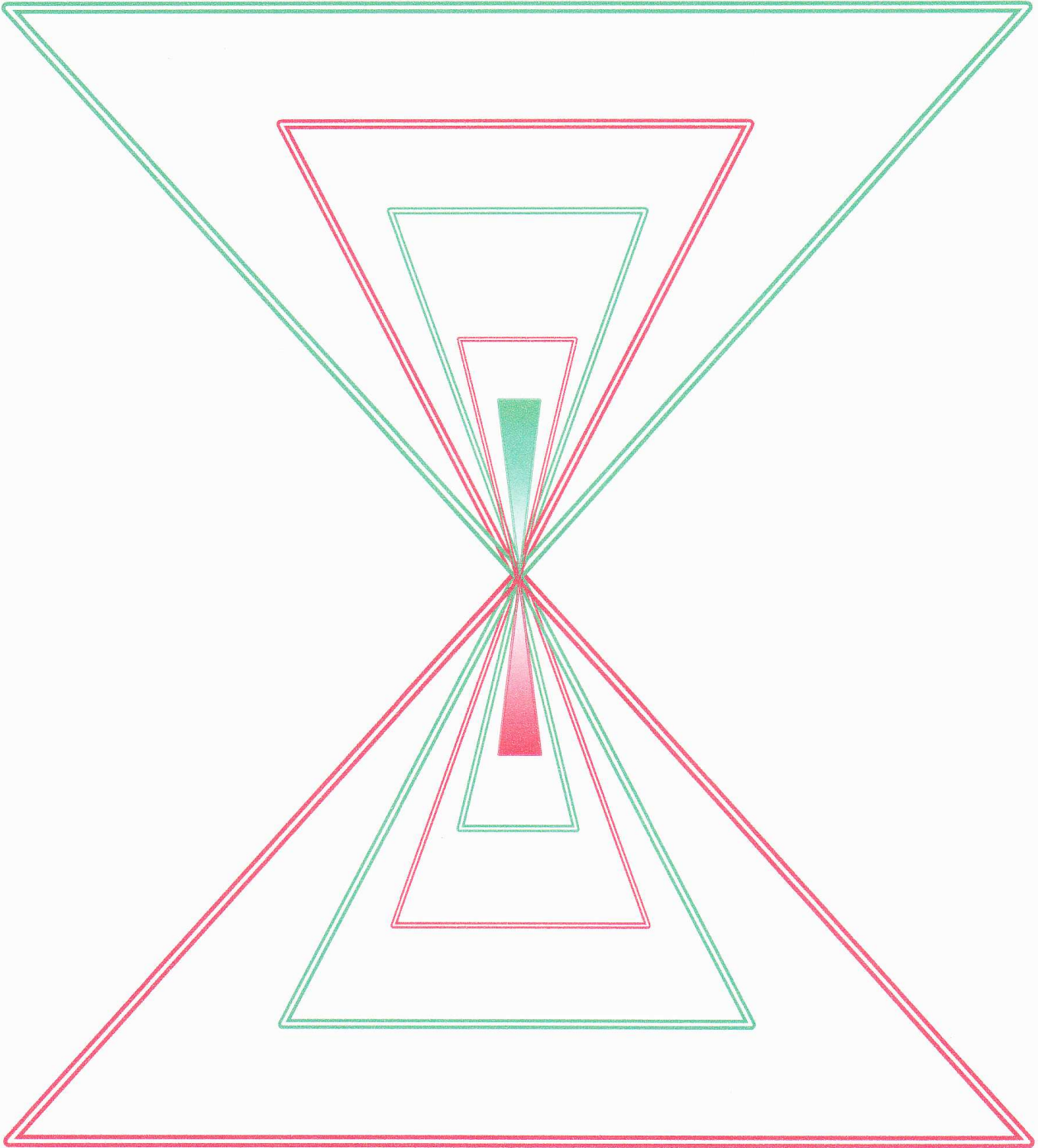
◆ Les limites du langage	186
--------------------------------	-----

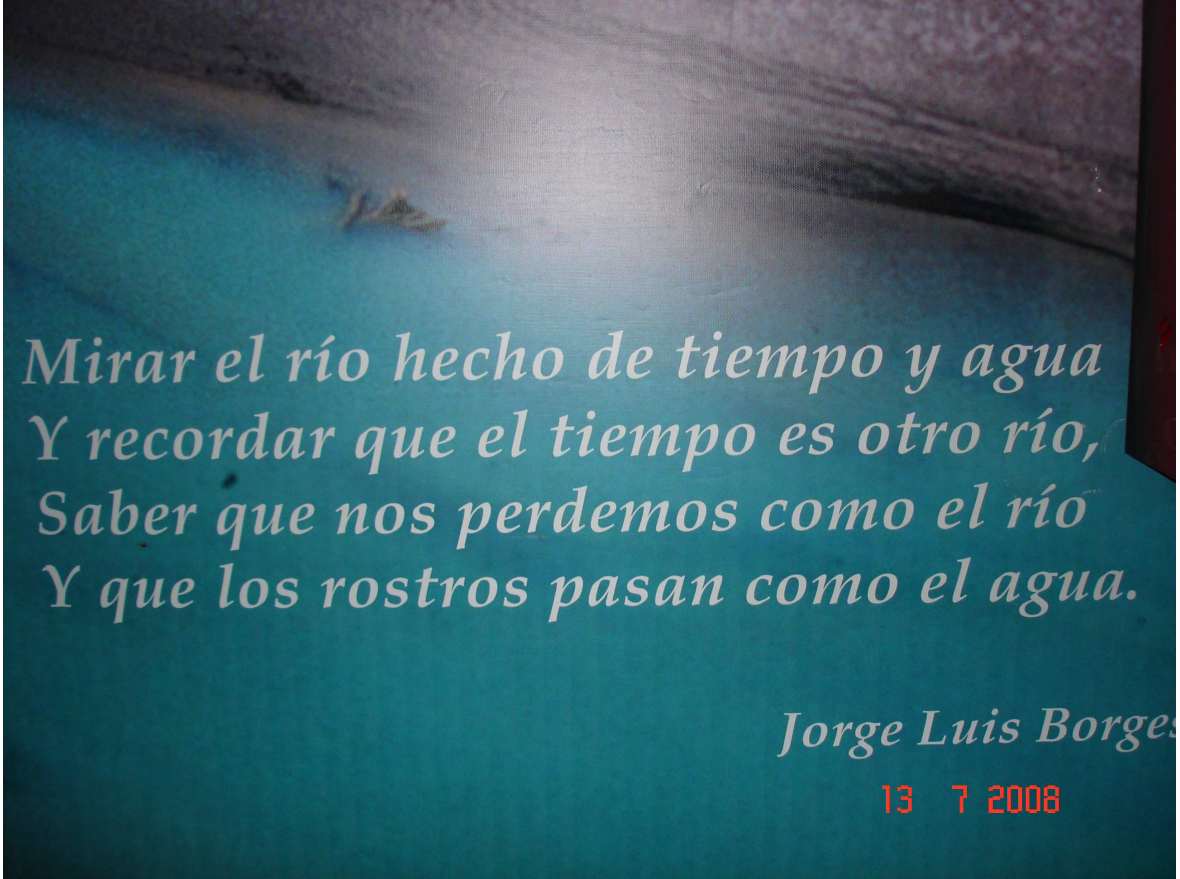
2) Le « scepticisme essentiel » de Borges : un poète philosophe ? ..	196
B- La poésie borgésienne comme quête du dépassement des illusions	204
1) L'image poétique : rendre saisissable l'insaisissable.....	204
▶ LE TEMPS	206
▶ LA MORT.....	214
▶ LA VIE	224
▶ LA DURÉE DE LA VIE	231
▶ L'UNIVERS	236
▶ LA CÉCITÉ.....	243
▶ LA LUNE	246
2) Des états visant à l'acheminement vers des vérités secrètes.....	250
▶ DES VISIONS PARTICULIÈRES.....	251
• Des visions prémonitoires	251
• Des visions sur l'au-delà	268
• La cécité : des révélations par la non vision ?	270
▶ DES ACTIONS OU CONTEMPLATIONS EXTATIQUES	279
▶ LA DISCORDANCE DE L'ÊTRE AVEC SOI-MÊME	290
▶ LE RÊVE.....	316
3) Le rêve poétique borgésien à mi-chemin entre réussites et limites	325
II- LA DIALECTIQUE DE L'AUTRE ET DU MÊME	334
A- La fascination pour l'impersonnel	334
1) Le panthéisme borgésien	334
2) Le rêve borgésien d'être « un spectateur abstrait du monde »	344
3) L'aspiration à s'exprimer dans un style impersonnel	349

B- Une poésie-miroir hypertextuel	353
1) La répétition à variations des mêmes thèmes	353
a) La réécriture de <i>Fervor de Buenos Aires</i>	353
b) La redécouverte des métaphores universelles	357
c) L'Éternel Retour d'une poignée d'histoires originelles	359
<u>Troisième partie :</u>	
La poésie borgésienne : un chant à l'universalité	361
I- L'ÉVOLUTION DU STYLE BORGÉSIEN.....	362
A- De la quête ultraïste de jeunesse à un retour au classicisme	362
1) Le ferment révolutionnaire de l'ultraïsme en Espagne.....	362
2) Borges : le chef de file de l'ultraïsme en Argentine.....	373
3) Le « creacionismo » de Vicente Huidobro	384
4) Prise de distance de Borges avec le mouvement ultraïste	391
B- Borges : un poète de génie	398
1) L'aspiration à un style simple.....	401
a) L'acheminement vers un style épuré	401
b) La préférence de "l'innocence" à la vigilance.....	405
2) Borges : le poète de la « voie moyenne ».....	408
a) La juste mesure entre clarté et suggestion.....	408
b) Le palimpseste borgésien protéiforme et sous le signe de l'Éternel Retour	412
c) « Rêver avec sincérité », c'est transmettre « la vérité de l'émotion »	415
II- UN COSMOPOLITISME PROTÉIFORME	419

A- Borges : un homme cosmopolite	419
1) Borges et Schopenhauer : la convergence de voyages et polyglottisme	419
2) Borges : un homme pacifique et « citoyen du monde »	429
B- Une œuvre poétique cosmopolite.....	433
1) Des sources d'inspiration hétéroclite	433
a) Borges : le « pèlerin des cultures ».....	433
b) La bibliothèque paternelle : le Paradis de l'enfance.....	435
c) Le Paradis Perdu et l'Eternel Retour du Labyrinthe cauchemardesque	438
d) Passion pour les mythes ; ubiquité et Eternel Retour de la beauté.....	442
2) Une conception panthéiste et atemporelle de la figure de l'écrivain sous le signe de l'Eternité.....	446
3) De multiples voix poétiques aux diverses tonalités.....	448
a) Au-delà d'un « chapelet de mots »	448
b) Une multitude de genres en symbiose.....	450
c) Conception originale de l'autobiographie : l'Eternel Retour de l'écriture du Soi.....	454
4) Une thématique « œcuménique » du mythe borgésien.....	461
a) Le tissage d'une véritable mythologie.....	461
b) La symbiose entre la ferveur pour Buenos Aires et l'aspiration à l'universel	471
c) L'Eternel Retour à l'unisson de la poésie et de la philosophie	478
5) Une diversité métrique, rythmique, rimique et formelle.....	483
a) Le vers libre et la prose poétique.....	483
b) Le sonnet	488
c) Le <i>tanka</i> et le <i>haiku</i> japonais	535
d) Une poésie-musique “avant toute chose”- Le chant épique des faubourgs : le <i>tango</i> et la <i>milonga</i>	550
C- D'une poésie aspirant à l'universalité à l'universalité de sa diffusion	571

1) Borges couronné de la gloire de son vivant.....	571
a) La gloire tardive de Schopenhauer	571
b) La gloire fulgurante de Borges	574
2) Pourquoi Borges est-il devenu mondialement connu ?.....	578
a) Sans sens de l'amitié et son art de l'humour	578
b) La qualité et l'évolution de sa production	595
c) Ses conférences, ses multiples voyages, ses nombreux entretiens	600
d) La conversion de ses entraves en atouts et son courage.....	604
e) Des messages altruistes et le rêve de fraternité universelle.....	610
CONCLUSION.....	624
ANNEXES.....	629
▪ Annexe n°1 : « <i>Antología poética 1923-1977</i> : index lexical des poèmes ».....	630
▪ Annexe n°2 : « <i>Obra poética, I (1923-1929)</i> : index lexical des poèmes »	693
▪ Annexe n°3 : « <i>Antología poética 1923-1977</i> : organisation formelle et métrico-rythmique des poèmes ».....	745
▪ Annexe n°4 : « <i>Obra poética</i> : organisation formelle et métrico-rythmique » ..	750
▪ Annexe n°5 : « <i>Antología poética 1923-1977</i> : origines des personnes et des personnages cités »	770
▪ Annexe n°6 : « <i>Antología poética 1923-1977</i> : les toponymes ».....	775
▪ Annexe n°7 : « Précisions terminologiques et classification des voix poétiques par Vicente Cervera Salinas »	778
▪ Annexe n°8 : « <i>Antología poética 1923-1977</i> : classification des voix poétiques »	782
▪ Annexe n°9 : « index onomastique ».....	794
BIBLIOGRAPHIE.....	817





*Mirar el río hecho de tiempo y agua
Y recordar que el tiempo es otro río,
Saber que nos perdemos como el río
Y que los rostros pasan como el agua.*

Jorge Luis Borges

13 7 2008

(Peinture murale)
*Pabellón de América latina,
Exposición internacional de Zaragoza, 2008*

