

Borges, Dante et la modification du passé

En un barrio mal afamado de Jafa, cierto discípulo anónimo de Jesús, disputaba con las cortesanas.

-La Madgalena se ha enamorado del rabí -dijo una.

-Su amor es divino -replicó el hombre.

-¿Divino?... ¿Me negarás que adora sus cabellos blondos, sus ojos profundos, su sangre real, su saber misterioso, su dominio sobre las gentes - su belleza, en fin?

*-No cabe duda; pero lo ama sin esperanza, y por esto es divino su amor. (Leopoldo Lugones, *Filosoficula*)*

Quiconque connaît au moins une phrase de Borges, connaît assurément celle-ci: "Chaque écrivain crée ses précurseurs". Mais la phrase, tirée de son essai de 1951 "Kafka et ses précurseurs", a une suite: "Sa labueur modifie notre conception du passé comme elle va modifier le futur."¹ Or, "modifier le passé -dit Borges par ailleurs- n'est pas seulement modifier un fait; c'est annuler ses conséquences, qui tendent à être infinies. Autrement dit, c'est créer deux histoires universelles."² C'est précisément cette notion de "modification du passé" que je retiendrai comme fil conducteur d'une réflexion sur les rapports entre Borges et Dante.

Apparemment aucun être humain, pas plus que Dieu, "ne peut changer le passé, mais peut, oui, changer les images du passé".³ Cependant, l'immutabilité du passé est, pour Borges, une aporie du réalisme. À plusieurs reprises dans ses conversations, il se souvient d'une théorie de la mémoire que son père, professeur de psychologie, lui avait expliquée dans son enfance. Nos souvenirs, selon cette théorie, ne se nourrissent

¹ "El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro." (*Otras Inquisiciones*. OC 2: 90)

² "Modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas. Dicho sea con otras palabras; es crear dos historias universales." ("La otra muerte", OC 1: 575)

³ "Dios, que no puede cambiar el pasado, pero sí las imágenes del pasado..." (575)

pas des faits vécus mais, à chaque fois, du dernier souvenir de ces faits, lequel à son tour est souvenir d'un souvenir, et ainsi de suite⁴. Cette hypothèse décevante enferme, cependant, une paradoxale consolation: si la seule durabilité possible du passé est celle du souvenir d'un souvenir, modifier l'un des souvenirs de la chaîne c'est, en quelque sorte, modifier le passé.

La littérature permet l'inversion de ce que l'histoire interdit. Dans sa conférence "La Divina Comedia" (OC 3: 210), Borges admire la virtuosité prosodique de Dante, lorsque celui-ci, décrivant la vitesse d'une flèche, sans modifier l'ordre référentiel des faits, inverse cependant l'ordre de leur mention, la cible précédant, ainsi, la corde. Il s'agit, sans doute, du tercet suivant:

e sì come saetta che nel segno
percuote pria che sia la corda queta,
così corremmo nel secondo regno. (*Paradiso* V, 91-92)⁵

On peut dire que la "raison prosodique" de Dante ordonne les figures de telle sorte qu'on imagine d'autant plus facilement que la corde soit encore en mouvement, que elle est nommée *après* la percussion de la cible...

C'est un peu ce pouvoir poétique d'inversion que Borges se donne à l'égard de Dante lui-même. Tel qu'il en fut de la relation de celui-ci à Virgile dans la *Commedia* ("Tu, duca; tu, signore; tu, maestro"), Borges se choisit Dante comme maître et précurseur, mais du même geste il le convertit en personnage, en sa propre œuvre d'art, la cible précédant ainsi, une fois de plus, l'archet et la corde.

⁴ "I remember my father said to me something about memory, a very saddening thing. He said, "I thought I could recall my childhood when we first came to Buenos Aires, but now I know that I can't." I said, "Why?" He said, "Because I think that memory"-I don't know if this was his own theory, I was so impressed by it that I didn't ask him whether he found it or whether he evolved it- but he said, "I think that I recall something, for example, if today I look back on this morning, then I get an image of what I saw this morning. But if tonight, I'm thinking back on this morning, then what I'm really recalling is not the first image, but the first image in memory. So that every time I recall something, I'm not recalling it really, I'm recalling the last time I recalled it, I'm recalling my last memory of it." (Burgin 10-11)

⁵ Borges, en fait, modifie ses propres souvenirs, en les embellissant. Selon lui -qui ne cite pas le tercet en question- Dante "(n)os dice que se clava en el blanco y que sale del arco y que deja la cuerda" ("*Divina Comedia*" OC 3: 210). Cette version du parcours de la flèche en trois temps n'est pas de Dante (qui ne mentionne pas l'arc), et n'apparaît pas non plus dans la traduction de Longfellow, qui dit: "And as an arrow that upon the mark / Strikes ere the bowstring quiet hath become, / So did we speed into the second realm."

La thème de la “modification du passé” me paraît donc central dans la lecture borgésienne de Dante. J’essaierai d’aborder ce mécanisme à la fois comme conduite et comme thème. Je commencerai par mentionner les dispositifs de “création de précurseur” qui relie Borges à Dante. En deuxième lieu, j’ébaucherai la théorie borgésienne selon laquelle la *Commedia* elle-même s’inscrirait dans l’esthétique de la transformation du passé. J’évoquerai, en fin, la transformation que Borges apporte à certains thèmes dantesques.

1. La création du précurseur

Par le fait de choisir Dante comme précurseur, Borges change sa propre vie en œuvre littéraire. Car Dante sera, dans toutes les acceptions, son Virgile, c’est-à-dire non seulement son aval de légitimité poétique, mais également son guide et son compagnon de voyage. Cependant, ce voyage ne sera pas seulement littéraire, comme celui -inventé- de la *Commedia*, mais réel: le Dante du livre sera le compagnon de ces interminables voyages en tram que Borges entreprend chaque jour, arrivé à l’âge propre au “milieu du chemin de notre vie” (vers 1937), pour se rendre à la Bibliothèque “Miguel Cané”, située aux antipodes de son quartier de résidence.

Borges lit la *Commedia* en édition bilingue, italien-anglais. Il est émouvant de constater qu’il assimile si fortement la banalité de ce voyage au geste littéraire du livre sublime qu’il est en train de lire, qu’en décrivant le moment de sa lecture du *Paradiso*⁶ il en arrive à confondre les niveaux de la narration: il parvient de fait au Paradis, et vit un événement comparable à celui de Dante abandonné par Virgile:

Lorsque je suis arrivé au sommet du Paradis, lorsque je suis arrivé au Paradis désertique, là, au moment où Dante est abandonné par Virgile et se retrouve seul et l’appelle, en ce moment je sentis que je pouvais lire directement le texte italien, ne regardant plus le texte anglais que de temps en temps. J’ai ainsi lu les trois volumes pendant ces lents voyages de tramway.⁷

⁶ Ailleurs, en répondant à Fernando Sorrentino il parle, avec plus de précision, du *Purgatorio*: “Pues bien, cuando llegamos, en el segundo volumen, a la isla del Purgatorio, en el Polo Sur, me di cuenta de que ya podría prescindir de la versión inglesa y que podría seguir leyendo en italiano.” (Sorrentino 141).

⁷ “Cuando llegué a la cumbre del Paraíso, cuando llegué al Paraíso desierto, ahí, en aquel momento en que Dante está abandonado por Virgilio y se encuentra solo y lo llama, en aquel momento sentí que podía leer directamente el texto italiano y sólo

Cependant, le subterfuge de la modification du temps fait que, contrairement à Dante, qui doit troquer le Paradis contre la compagnie de Virgile, Borges ne se sentira jamais abandonné par ce livre, qu'il considère le sommet de la littérature et vis-à-vis duquel il aime parler en termes d'accompagnement et compagnie:

Je suis un homme de lettres et je crois que le sommet de la littérature et des littératures est la *Commedia*. (...) aucun livre ne m'a apporté des émotions esthétiques aussi intenses.⁸

Au début nous devons lire le livre avec une fois d'enfant, nous abandonner à lui; après, il nous tiendra compagnie jusqu'à la fin. Moi, il m'a accompagné tant d'années, et je sais que dès que je l'ouvrirai demain, j'y trouverai des choses que je n'ai pas trouvées jusqu'ici. Je sais que ce livre ira au-delà de ma veille et de nos veilles.⁹

Après avoir placé Dante en position de précurseur, Borges applique le principe hermétique de consécution de temps qui est, selon Umberto Eco (46) "*post hoc, ergo ante hoc*". Le Dante précurseur devient ainsi un écrivain "borgésien".

En lisant de la sorte les commentaires que Borges fait de la *Commedia*, on en arrive à oublier qu'il s'agit d'un des poèmes les plus longs de l'histoire et d'une interprétabilité, au moins du point de vue encyclopédique, interminable. Le Dante de Borges est, en revanche, un orfèvre, un miniaturiste, un enlumineur. Borges affirme lui devoir précisément son art du détail:

Un roman contemporain requiert cinq ou six cents pages pour nous faire connaître quelqu'un, si tant est que nous le connaissons. À Dante, un seul moment suffit. Dans ce moment le personnage est défini pour toujours. Dante cherche ce moment central, inconsciemment. J'ai voulu faire de même dans plusieurs contes et l'on m'a admiré pour cette trouvaille, qui est une trouvaille de Dante au Moyen Âge: celle de présenter un moment comme chiffre de toute une vie. Chez Dante, nous avons de ces personnages dont la vie peut être

mirara de vez en cuando el texto inglés. Leí así los tres volúmenes en esos lentos viajes de tranvía." (*"Divina Comedia" OC 3: 209*)

⁸ "Si he elegido la *Comedia* para esta primera conferencia es porque soy un hombre de letras y creo que el ápice de la literatura y de las literaturas es la comedia. Eso no implica que coincida con su teología ni que esté de acuerdo con sus mitologías. Tenemos la mitología cristiana y la pagana barajadas. No se trata de eso. Se trata de que ningún libro me ha deparado emociones estéticas tan intensas". (217)

⁹ "Al principio debemos leer el libro con fe de niño, abandonarnos a él; después nos acompañará hasta el fin. A mí me ha acompañado durante tantos años, y sé que apenas lo abra mañana encontraré cosas que no he encontrado hasta ahora. Sé que ese libro irá más allá de mi vigilia y de nuestras vigiliass." (220)

celle de quelques tercets et pourtant cette vie est éternelle. Ils vivent en un mot, en un acte, rien d'autre n'est précisé; ils sont partie du chant, mais cette partie est éternelle.¹⁰

En tant qu'interprète de Dante, Borges ne se situe donc pas du côté du lecteur, mais de celui de l'écrivain, comme s'ils partageaient la même inspiration. Borges, créateur de Dante, se situe "en aval" et non plus "en amont" de la production du Florentin. Et c'est à partir de cette position qu'il tente de résoudre les innombrables énigmes du poème. L'exemple le plus éloquent de cette attitude est sans doute son exégèse de ce qu'il appelle "El falso problema de Ugolino", à propos duquel il donne une immense leçon de sémiotique littéraire. Un poète, pour lui, ne décrit pas la réalité, il l'invente. Il n'a donc pas d'autre connaissance de ce qu'il écrit que ce, précisément, qu'il a écrit:

Le problème historique de savoir si Ugolino della Gherardesca exerça le cannibalisme les premiers jours de février 1289 est, évidemment, insoluble. Le problème esthétique ou littéraire est d'une tout autre nature. Il peut être énoncé ainsi: Dante a-t-il voulu que nous pensions qu'Ugolino (l'Ugolino de son *Inferno*, non pas celui de l'histoire) a mangé la chair de ses enfants? J'oserais répondre que Dante n'a pas voulu que nous le pensions, mais oui, que nous le soupçonnions. L'incertitude fait partie de son dessein. [...] Robert Louis Stevenson [...] observe que les personnages d'un livre sont des suites de mots, [...] D'Ugolino nous devons dire que c'est une texture verbale, composée de quelque trente tercets. [...] je pense que Dante ne sut pas beaucoup plus sur Ugolino que ce que réfèrent ses tercets. [...] Dans les ténèbres de sa Tour de la Faim, Ugolino dévore et ne dévore pas les cadavres aimés, et c'est cette ondulante imprécision, cette incertitude, l'étrange matière dont il est fait.¹¹

¹⁰ "Una novela contemporánea requiere quinientas o seiscientas páginas para hacernos conocer a alguien, si es que lo conocemos. A Dante le basta un solo momento. En ese momento el personaje está definido para siempre. Dante busca ese momento central inconscientemente. Yo he querido hacer lo mismo en muchos cuentos y he sido admirado por ese hallazgo, que es el hallazgo de Dante en la Edad Media, el de presentar un momento como cifra de una vida. En Dante tenemos esos personajes, cuya vida puede ser la de algunos tercetos y sin embargo esa vida es eterna." (213)

¹¹ "El problema histórico de si Ugolino della Gherardesca ejerció en los primeros días de febrero de 1289 el canibalismo es, insoluble. El problema estético o literario es de muy otra índole. Cabe enunciarlo así: ¿Quiso Dante que pensáramos que Ugolino (el Ugolino de su *Infierno*, no el de la historia) comió la carne de sus hijos? Yo arriesgaría la respuesta: Dante no ha querido que lo pensemos, pero sí que lo sospechemos. La incertidumbre es parte de su designio. [...] Robert Louis Stevenson [...] observa que los personajes de un libro son sartas de palabras, [...] De Ugolino debemos decir que es una textura verbal, que consta de unos treinta tercetos. [...] pienso que Dante no supo mucho más de Ugolino que lo que sus tercetos refieren.

Borges, poète, connaît par expérience quelle est la connaissance que Dante peut avoir de ses personnages. Cette connaissance ne déborde jamais les termes du poème qui les a créés. Et tant pis si le personnage répond à une personne historique. L'inversion agit également à ce niveau: ce ne sont pas les livres qui doivent être confrontés au réel, mais le réel aux livres, car le livre apparaît comme le destin final, comme le référant ultime de nos propres vies. Borges¹² aime citer à ce propos la sentence d'Homère: "Les dieux tissent des malheurs pour les hommes dans le but de donner aux générations suivantes quelque chose à chanter"¹³. Par ailleurs, dans "Deutsches Requiem", il imagine un vil prêtre à gages du XVI^e Siècle londonien, qui meurt en ignorant que la seule justification de sa vie est d'avoir inspiré à l'un de ses malheureux clients (Shakespeare) le personnage de Shylock, du *Merchant of Venice*¹⁴. Le thème réapparaît dans son poème "Macbeth" :

Nuestros actos prosiguen su camino,
Que no conoce término.
Maté a mi rey para que Shakespeare
Urdiera su tragedia.¹⁵

Cette inversion systématique des plans de la référence, qui actualise à sa manière l'entreprise de modification du passé, transforme non seulement le précurseur en personnage, mais également le personnage en précurseur. À preuve, entre autres, la préface aux *Seis problemas para don Isidro Parodi*, confiée par Borges et Bioy à Gervasio Montenegro l'un des personnages le moins recommandables de leur propre fiction.

Mais en ce qui concerne son rapport très particulier à Dante, Borges actualise -en l'exagérant même- l'idéal herméneutique basé sur le principe romantique de la "Kongenialität": l'interprète "sait" -"devine", presque- ce que l'interprété a voulu dire, tout simplement parce qu'il

[...] En la tiniebla de su Torre del Hambre, Ugolino devora y no devora los amados cadáveres, y esa ondulante imprecisión, esa incertidumbre, es la extraña materia de que está hecho". (*Nueve ensayos dantescos*, OC 3: 352-353)

¹² "El culto de los libros", OC 2: 91; "La Divina Comedia", OC 3: 209.

¹³ Τὸν δὲ θεοὶ μὲν τεύξαν, ἐπεκλώσαντο δ' ὄλεθρον ἀνθρώποις, ἵνα ἦσι καὶ ἔσσομένοισι ἀοιδῆ. (*Odyssee*, VIII 579-580)

¹⁴ "Tampoco olvidaré el soliloquio *Rosencrantz habla con el Ángel*, en el que un presamista londinense del siglo XVI vanamente trata, al morir, de vindicar sus culpas, sin sospechar que la secreta justificación de su vida es haber inspirado a uno de sus clientes (que lo ha visto una sola vez y a quien no recuerda) el carácter de Shylock." (OC 1: 579)

¹⁵ "Nos actes poursuivent leur chemin / qui ne connaît pas de fin. / J'ai tué mon roi pour que Shakespeare ourdît sa tragédie." (*La Rosa Profunda*, OC 3: 92)

partage sa source d'inspiration. C'est donc de sa propre vie de poète que Borges fera jaillir la lumière nécessaire à l'interprétation de la *Commedia*. Borges se considère un lecteur privilégié de Dante parce que, se moquant une fois encore des priorités temporelles, il décide de prêter au Florentin sa propre mémoire¹⁶. Dante apparaît ainsi comme un poète borgésien.

L'illustration la plus éloquente de cette inversion de la référence et "des références" est la raison que donne Borges de notre privilège de lecteurs:

Nous connaissons Dante d'une manière plus intime que ses contemporains. J'irais presque à dire que nous le connaissons comme le

¹⁶ Un texte borgésien injustement négligé montre à quel point l'image de Dante a hanté ses jeux autour du thème de l'identité. En 1957 Borges publie avec Bioy Casares, les *Crónicas de Bustos Domecq*, qui contiennent l'essai "Naturalismo al día". Le personnage présenté, Hilario Lambkin Formento, condense dans une seule entreprise de critique littéraire au sujet de la *Divine Comédie*, tout ce que Borges avait dit aussi bien dans "Del rigor de la ciencia" et dans "Pierre Menard, autor del Quijote": "Con su perspicacia habitual, Lambkin observó ante un corro de amigos que el mapa de tamaño natural comportaba grandes dificultades, pero que análogo procedimiento no era inaplicable a otros ramos, verbigracia a la crítica. Levantar un "mapa" de la *Divina Comedia* fue, desde aquel momento oportuno, la razón de su vida. Al principio, contentóse con publicar, en mínimos y deficientes *clichés*, los esquemas de los círculos infernales, de la torre del purgatorio y de los cielos concéntricos, que adornan la acreditada edición de Dino Provenzal. Su natural exigente no se dio, sin embargo, por satisfecho. ¡El poema dantesco se le escapaba! Una segunda iluminación, a la que muy pronto siguiera una laboriosa y larga paciencia, lo rescató de aquel transitorio marasmo. El día 23 de febrero de 1931 intuyó que la descripción del poema, para ser perfecta, debía coincidir palabra por palabra con el poema, de igual modo que el famoso mapa coincidía punto por punto con el Imperio. Eliminó, al cabo de maduras reflexiones, el prólogo, las notas, el índice y el nombre y domicilio del editor y entregó a la imprenta la obra de Dante. ¡Así quedó inaugurado, en nuestra metrópoli, el primer monumento descriptivista! Ver para creer: no faltaron ratas de biblioteca que tomaron, o simulon tomar, este novísimo *tour de force* de la crítica, por una edición más del difundido poema de Alighieri ¡usándolo como libro de lectura! ¡Así se rinde falso culto al astro poético! ¡Así se subestima la crítica! El unánime beneplácito fue general cuando un severo úkase de la Cámara del Libro o, según otros, de la Academia Argentina de Letras, prohibió, dentro del perímetro de la ciudad de Buenos Aires, este empleo abusivo de la mayor labor exegética de nuestro medio. El daño, empero, estaba hecho; la confusión, como bola de nieve, sigue tomando cuerpo y hay tratadistas que se obstinan en asimilar productos tan diferenciados como los análisis de Lambkin y las escatologías cristianas del florentino." (OCC 316-317)

connut Virgile, qui fut un rêve de lui. Sans doute plus que ne put le connaître Béatrice Portinari; sans doute, plus que personne.¹⁷

C'est-à-dire que, une fois de plus, pour Borges, la validité d'un témoignage est directement proportionnelle à la fictionalité du témoin.¹⁸

Et c'est en usant de ce privilège que Borges -en totale liberté vis-à-vis de l'exégèse dantesque traditionnelle- présentera son hypothèse de lecture de la *Commedia* toute entière: il s'agit d'une manipulation poétique de l'univers tout entier et de la théologie dans le souci de modifier un détail du passé du poète, là où se situe le dédain irrévocable de Béatrice.

Nous abordons ainsi le deuxième volet de cette réflexion: la *Commedia* elle-même comme œuvre de modification du passé.

2. La *Commedia* comme construction d'un souvenir impossible

Certes, Borges n'est pas le seul à présenter la *Commedia* comme une articulation de l'emphase, comme une sorte d'excuse universelle pour parler de Béatrice. La fin même de la *Vita Nuova* laisse penser que Dante envisageait déjà alors la *Commedia* comme un moyen de "dicer di lei quello che mai no fu detto d'alcuna" (*Vita Nuova* XLII). On peut aussi dire que dans la *Vita Nuova* Beatrice est racontée, que dans le *Convivio* elle est interprétée et que dans la *Commedia* elle est célébrée, en faisant appel à l'univers tout entier.

Mais ce qui est borgésien c'est l'idée que l'univers pris comme excuse pour nommer Béatrice est une tentative de suppléance. C'est-à-dire que c'est la perte originaire de Béatrice, et non pas son amour ni sa simple célébration, qui provoquerait la *Commedia*. Le poème devient alors l'effort démesuré et modeste d'un homme pour récrire quelques éléments de son passé.

Borges disait d'Enrique Banchs, un poète qu'il aimait particulièrement: "il eut la chance qu'une femme ne l'aimât pas en 1911"¹⁹. Et l'on peut

¹⁷ "A Dante lo conocemos de un modo más íntimo que sus contemporáneos. Casi diría que lo conocemos como lo conoció Virgilio, que fue un sueño suyo. Sin duda, más de lo que lo pudo conocer Beatriz Portinari; sin duda, más que nadie." ("La Divina Comedia", OC 3: 212)

¹⁸ Cf., à ce sujet, le verdict du narrateur à la fin du récit "El otro" (OC 3: 16), où est désigné comme plus crédible non pas celui qui rêve, mais celui qui est rêvé. Peut-être parce que dans l'univers borgésien il n'y a pas d'autre alternative.

¹⁹ "Tenemos a un hombre que tuvo la suerte de que una mujer no lo quisiera en 1911". Ces paroles, extraites d'un dialogue avec Fernando Sorrentino (34), explicitent le sens des deux premiers vers du sonnet "Enrique Banchs" publié dans *Los*

souçonner qu'il ait un contenu auto-descriptif dans le célèbre distique "Le regret d'Héraclite" :

Yo, que tantos hombre he sido, no he sido nunca
Aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach."

(*El Hacedor*, OC 2: 230)²⁰

Le Dante borgésien appartient à la même lignée de poètes que Banchs et que Borges lui-même. Ceux en qui s'accomplit la "justification esthétique des misères" ("Del culto de los libros", OC 2: 91). La *Commedia* apparaît comme une excuse cosmique pour glisser le nom de l'irrécupérable Béatrice:

Je soupçonne que Dante a édifié le meilleur livre que la littérature ait atteint pour intercaler quelques rencontres avec l'irrécupérable Béatrice. Pour le dire encore mieux, les cercles de la punition et le Purgatoire austral et les neuf cercles concentriques, et Francesca et la sirène et le Griffon et Bertrand de Born ce sont des intercalations; un sourire et une voix, que lui sait perdus, sont le fondamental. Au début de la *Vita nuova* on lit qu'il lui était arriver d'énumérer dans une épître soixante noms de femme pour glisser parmi eux, secret, le nom de Béatrice. Je pense que dans la *Commedia* il a répété le même jeu mélancolique.²¹

Borges pense que Dante a fait de la *Commedia* un effort pour changer le passé, la construction de toute une cosmologie théologique dans le but téméraire de récupérer un souvenir impossible. Ce souvenir impossible qui est également le sien, et qui lui inspire ces vers pathétiques:

Qué no daría yo por la memoria
De que me hubieras dicho que me querías
Y de no haber dormido hasta la aurora,
Desgarrado y feliz. (*La moneda de hierro*, OC 3: 124)²²

Conjurados: "Un hombre gris. La equívoca fortuna / hizo que una mujer no lo quisiera." (482)

²⁰ "Moi, qui fus tant d'hommes, je n'ai jamais été / celui dans l'étreinte duquel défailait Mathilde Urbach".

²¹ "Yo sospecho que Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz. Mejor dicho, los círculos del castigo y el Purgatorio austral y los nueve círculos concéntricos y Francesca y la sirena y el Grifo y Bertrand de Born son intercalaciones; una sonrisa y una voz, que él sabe perdidas, son lo fundamental. En el principio de la *Vita nuova* se lee que alguna vez enumeró en una epístola sesenta nombres de mujer para deslizar entre ellos, secreto, el nombre de Beatriz. Pienso que en la *Comedia* repitió ese melancólico juego." (*Nueve ensayos dantescos*, OC 3: 373)

²² "Que ne donnerais-je pas pour le souvenir / Que tu m'aies dit que tu m'aimais / Et que je n'en aie pas dormi jusqu'à l'aurore, / Déchiré mais heureux."

Voilà pourquoi c'est dans la *Commedia*, et plus particulièrement dans l'éloignement définitif et discret de Béatrice, que Borges trouve "les vers les plus pathétiques que la littérature ait réussis"²³:

Così orai; e quella, sì lontana
come pareva, sorrise e riguardommi;
po sì tornò all'eterna fontana. (*Paradiso* XXXI, 91-93)

Puisque Béatrice n'est pas la femme qui a aimé le poète, mais celle que dès le début, il a perdue, celle qui, un jour, lui refusa la salutation, celle qui épousa Bardi, celle qui est morte à 24 ans, Dante ne peut pas récupérer ni même créer un souvenir d'avoir été aimé, mais reprendre le souvenir du premier souvenir, qui est déjà le souvenir d'une passante.

Dante n'a pas -oh paradoxe- la connaissance que nous avons, grâce à lui, de Béatrice. Borges, poète, nous rappelle alors

un fait incontestable, un seul fait très humble: la scène a été *imaginé* par Dante. Pour nous elle est très réelle; pour lui, elle le fut moins. (La réalité, pour lui, était que d'abord la vie et puis la mort lui avaient arraché Béatrice).²⁴

Le sublime pathétisme de ces trois vers ne vient donc pas de la scène elle-même, mais de l'impossibilité pour le poète de la concevoir autrement, car, à la différence de nous, il était humilié par la conscience "que la rencontre était imaginaire". Un pathétisme sublime qui ne réside finalement ni dans la structure actantielle ni dans les figures de cette *terzina*, mais dans l'agencement prosodique qui produit un effet de "contamination":

Dans les paroles transparait l'horreur: *come pareva* se réfère à *lontana* mais contamine *sorrise* (...) De même *eterna* semble contaminer *si tornò*.²⁵

Autrement dit, comme dans le cas de la cible qui précède la corde, la position des mots semble dire ici autre chose que ce que propose la syntaxe. Béatrice "paraissait" seulement sourire, au moment où elle "partit" (*si tornò*) pour toujours.

²³ "Mi propósito es comentar los versos más patéticos que la literatura ha alcanzado" (*Nueve ensayos dantescos*, OC 3: 372)

²⁴ "Retengamos un hecho incontrovertible, un solo hecho humildísimo: la escena ha sido *imaginada* por Dante. Para nosotros, es muy real; para él, lo fue menos. (La realidad, para él, era que primero la vida y después la muerte le habían arrebatado a Beatriz)" (374)

²⁵ "En las palabras se trasluce el horror: *come pareva* se refiere a *lontana* pero contamina a *sorrise* [...] También *eterna* parece contaminar a *si tornò*."

Ce qui veut dire que Borges considère comme un partiel échec le projet dantesque de modifier les données du passé. Ce que Dante réussit, en fin de comptes, c'est à commander lui-même le départ de Béatrice, comme un enfant abandonnique qui se sauve en abandonnant le premier. C'est désormais par volonté poétique de Dante que sa Béatrice -la seule qu'il puisse imaginer- s'éloigne pour toujours. Mais il n'a pas réussi à commander que Béatrice, tout simplement, l'aime.

C'est là qu'intervient Borges une fois de plus. Selon sa propre théorie, Borges a le privilège de tout lecteur, que Dante est le seul à ne pas avoir: connaître une Béatrice qui ne nous a pas dédaignés. Et d'autre part il s'octroie le privilège supplémentaire de penser Dante comme un personnage propre. Il va s'atteler, donc, à modifier, avec son propre génie narratif, la *Commedia* elle-même.

3. Borges modifie la *Commedia*

J'évoquerai brièvement deux des textes par lesquels Borges a essayé de modifier, ou de donner une autre fin, à certains passages de la *Commedia*. Le premier de ces textes est le très célèbre récit "El Aleph", que je me contenterai de survoler, car sa relation à la *Commedia* a été abondamment traitée (cf. Paoli, Lind, Stefanini). Le deuxième récit, "La otra muerte", moins étudié par la critique, reprend la figure dantesque de Pier Damiano.

a. L'opération du deuil, dans "L'Aleph"

"On ne peut perdre que ce que l'on n'a réellement pas eu", écrit Borges²⁶. Le destin tragique de Dante est de perdre une Béatrice qu'il n'a jamais eue. D'où la modestie des vers qui la congédient sans adieu.

Borges va oser "liquider" le manque de Béatrice par une opération de réécriture que Dante n'aurait jamais osée.

Conscient que changer une simple donnée du passé c'est écrire une nouvelle histoire universelle, Borges a tenté plus d'une fois d'*achever* - dans sa double acception- une partie de l'histoire qui le gênait. Par exemple, la tradition de poésie populiste qui lui portait ombrage lors de son premier retour d'Europe lui fit écrire un récit -"La fin" (OC 1: 519 ss)- dans lequel le célèbre gaucho Martín Fierro se repent de ce

²⁶ "Sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido". ("Nueva refutación del tiempo", OC 2: 141)

qu'il fut, et tombe sous le couteau d'un adversaire. Ce fut sa façon d'"en finir" avec la tradition "gauchesque".²⁷

Dans "El Aleph", sa tentative consiste à mettre un point final à la *Commedia*, en donnant au personnage de Béatrice un achèvement que la pudeur de Dante n'aurait jamais pu concevoir.

Dans son essai intitulé "El encuentro en un sueño", Borges se demande pourquoi la parution de Béatrice dans le XXXI^e Chant du *Purgatorio* est, contrairement à tout attente, si entourée de sévérité, voire même de laideur. Voici sa conjecture:

Tomber amoureux c'est créer une religion dont le dieu est faillible. Que Dante ait professé pour Béatrice une adoration idolâtrique est une vérité qu'il n'y a pas lieu à contredire; qu'elle se soit une fois moquée de lui et qu'une autre elle l'ait vexé, ce sont des faits que registre la *Vita nuova*. Il y en a qui soutiennent que ces faits sont des images d'autres faits; cela, s'il en était ainsi, renforcerait davantage notre certitude d'un amour contrarié et superstitieux. Une fois Béatrice morte, une fois Béatrice perdue pour toujours, Dante joua avec la fiction de la rencontrer, pour atténuer sa tristesse. Je pense, quant à moi, qu'il a édifié la triple architecture de son poème pour intercaler cette rencontre. Il lui arriva alors ce qui arrive habituellement dans les rêves, où tout se voit entaché d'entraves. Tel fut le cas de Dante. Après avoir été dénié pour toujours par Béatrice, il rêva Béatrice, mais il la rêva sévériissime, mais il la rêva inaccessible, mais il la rêva dans un char tiré par un lion qui était un oiseau et qui était tous les oiseaux ou tous les lions alors que les yeux de Béatrice l'attendaient (*Purgatorio*, XXXI, 121). De tels faits peuvent préfigurer un cauchemar: celui-ci se fixe et se dilate au chant suivant. Béatrice disparaît; un aigle, une renarde et un dragon attaquent le char; les roues et le timon se couvrent de plumes; le char sort alors sept têtes (*Trasformato così'l dificio santo /mise fuor teste...*); un géant et une prostituée usurpent la place de Béatrice.²⁸

²⁷ L'attitude de Borges consistant à vouloir "donner une fin" à certains livres vénérés s'apparente de façon frappante de celle que Cervantes attribue à l'entreprise d'Alonso Quijano par rapport aux livres de chevalerie. Par exemple, à l'égard de Belanís de Grecia, Quijano "alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra, como allí se promete." (I, 1)

²⁸ "Enamorarse es crear una religión cuyo dios es falible. Que Dante profesó por Beatriz una adoración idolátrica es una verdad que no cabe contradecir; que ella una vez se burló de él y otra lo desairó son hechos que registra la *Vita nuova*. Hay quien mantiene que esos hechos son imágenes de otros, ello, de ser así, reforzaría aún más nuestra certidumbre de un amor desdichado y superstitioso. Dante, muerta Beatriz, perdida para siempre Beatriz, jugó con la ficción de encontrarla, para mitigar su tristeza; yo tengo para mí que edificó la triple arquitectura de su poema

On peut dire que là où Dante a tenté de “rêver” Béatrice -ce qui ne dépasse pas le niveau de symptôme de la pathologie de l’abandon- Borges a tenté la “cure”, par “abréaction”.

Freud et Breuer, dans leurs *Studien Über Hysterie* (61), inventent le terme “abreagieren”, “abréaction”, pour nommer ce type d’opération cathartique que nous voyons Borges prendre ici, à la place de Dante, à l’égard du souvenir obsédant de Béatrice. L’abréaction consiste ici à convertir la douleur de la séparation en bonheur de la délivrance, par le fait de changer la valeur affective du souvenir obsédant. En d’autres termes, Borges convertira Béatrice en une dame qu’il sera, en fin de comptes, salutaire d’oublier. En elle Borges concentrera, en passant, la totalité des dédains amoureux qu’il aura lui-même subi.

En dépit de son final sublime, “El Aleph” est une miniature parodique de la *Commedia*. Borges, à l’instar de Dante, y apparaît comme le personnage central qui raconte une histoire à la première personne. La femme qu’il aimait est morte, et s’appelait également Béatrice (Beatriz). Le guide s’appelle Carlos Argentino Daneri (contraction de Dante Alighieri), cousin germain de Béatrice, homme ridicule et pédant qui se croit poète et aspire à écrire un grand poème -“La Terre”- composé de “cantos”, où la planète entière serait décrite, quartier par quartier, mais a priori, sans sortir de la chambre La partie déjà écrite “semblait -selon le personnage Borges- dilater jusqu’à l’infini les possibilités de la cacophonie et du chaos” (“El Aleph”, OC 1: 622). Certains des traits de Daneri sont, circonstanciellement, ceux de Borges lui-même. Il est, à la fois, Dante, Virgile, Bardi et Borges. Les deux personnages masculins sont, donc, hybrides. Mais Beatriz, c’est Béatrice. Borges apparaît comme un homme qui cherche à réparer la double perte de Beatriz: celle de son dédain et celle de sa mort. La fréquentation du médiocre Daneri est accepté comme excuse pour évoquer sa cousine Beatriz, et pour contempler ses photos, pour pouvoir se consacrer à sa mémoire, “sans espérance, mais aussi sans humiliation”. Le voyage au fond de la

para intercalar ese encuentro. Le ocurrió entonces lo que suele ocurrir en los sueños, manchándolo de tristes estorbos. Tal fue el caso de Dante. Negado para siempre por Beatriz, soñó con Beatriz, pero la soñó severísima, pero la soñó inaccesible, pero la soñó en un carro tirado por un león que era un pájaro y que era todo pájaro o todo león cuando los ojos de Beatriz lo esperaban (Purgatorio, XXXI, 121). Tales hechos pueden prefigurar una pesadilla: ésta se fija y se dilata en el otro canto. Beatriz desaparece; un águila, una zorra y un dragón atacan el carro; las ruedas y el timón se cubren de plumas; el carro, entonces, echa siete cabezas (*Transformato così'l dificio santo / mise fuor teste...*); un gigante y una ramera usurpan el lugar de Beatriz.” (*Nueve ensayos*, OC 3: 371)

terre sera remplacé ici par un descente dans la cave de la maison familiale, où Daneri dit avoir accès à la vision de l'Aleph, "le lieu où se trouvent, sans se confondre tous les lieux de l'univers, vus dès tous les angles" (623).

Je ne peux m'arrêter à la description que Borges -voix narrative et personnage- fait de ce qu'il vit dans cette cave, sans faire un détour par la description qu'il fera, beaucoup plus tard, de la *Commedia*, dans le prologue aux *Neufessais dantesques*:

Imaginons, dans une bibliothèque orientale, une illustration peinte il y a beaucoup de siècles. Peut-être est-elle arabe et l'on nous dit qu'en elle sont représentées toutes les fables des *Mille et Une Nuits*; peut-être est-elle chinoise et nous savons qu'elle illustre un roman avec des centaines ou des milliers de personnages. Dans le tumulte de ses formes, il peut y en avoir une -un arbre qui ressemble à un cône inversé, quelques mosquées couleur vermeil sur un mur en fer- frappe notre attention et d'elle nous passons à une autre. Le jour décline, la lumière se fatigue et au fur et à mesure que nous entrons dans la gravure nous comprenons qu'il n'y a pas sur la terre une seule chose qui ne s'y trouve pas. Ce qui fut, ce qui est et ce qui sera, l'histoire du passé et celle du futur, les choses que j'ai possédées et celles que je posséderai, tout cela nous attend à un certain lieu de ce labyrinthe tranquille... J'ai imaginé une œuvre magique, une gravure qui serait également un microcosme; le poème de Dante est cette gravure d'amplitude universelle."²⁹

Retournons maintenant à la vision de l'Aleph:

Le diamètre de l'Aleph devait être de deux ou trois centimètres, mais l'espace cosmique s'y trouvait, sans diminution de taille. Chaque chose (la lune du miroir, disons) était un nombre infini de choses, parce que je les voyais clairement depuis tous les points de l'univers. Je vis la mer populeuse, je vis l'aube et le soir, je vis les multitudes d'Amérique, je vis une toile d'araignée argentée au centre d'une noire pyramide, je vis un labyrinthe cassé (c'était Londres), je vis d'interminables yeux immédiats se scrutant en moi comme dans un

²⁹ "Imaginemos, en una biblioteca oriental, una lámina pintada hace muchos siglos. Acaso es árabe y nos dicen que en ella están figuradas todas las fábulas de las *Mil y una noches*; acaso es china y sabemos que ilustra una novela con centenares o millares de personajes. En el tumulto de sus formas, alguna -un árbol que semeja un cono invertido, unas mezzitas de color bermejo sobre un muro de hierro- nos llama la atención y de esa pasamos a otras. Declina el día, se fatiga la luz y a medida que nos internamos en el grabado, comprendemos que no hay cosa en la tierra que no esté ahí. Lo que fue, lo que es y lo que será, la historia del pasado y la del futuro, las cosas que he tenido y las que tendré, todo ello nos espera en algún lugar de ese laberinto tranquilo... He fantaseado una obra mágica, una lámina que también fuera un microcosmo, el poema de Dante es esa lámina de ámbito universal." (OC 3: 343)

miroir, je vis tous les miroirs de la planète et pas un ne me refléta, je vis dans une arrière-cour de la rue Soler les mêmes carreaux que je vis il y a trente ans dans le hall d'une maison de Fray Bentos, je vis des grappes, de la neige, du tabac, des veines de métal, de la vapeur d'eau, je vis de convexes déserts équatoriaux et chacun de leurs grains de sable, je vis à Inverness une femme que je n'oublierai pas, je vis la violente chevelure, le corps altier, je vis un cancer à la poitrine, je vis un cercle de terre sèche dans un trottoir, à l'endroit où il y avait eu un arbre, je vis une demeure d'Adrogué, un exemplaire de la première version anglaise de Pline, celle de Philemon Holland, je vis simultanément chaque lettre de chaque page (...), je vis la nuit et le jour contemporain, je vis un coucher de soleil à Querétaro qui semblait refléter la couleur d'une rose de Bengale, je vis ma chambre sans personne, je vis dans un cabinet d'Alkmaar un globe terrestre entre deux miroirs qui le multipliaient sans fin, je vis des chevaux à la crinière tourillonnante, dans une plage de la Mer Caspienne je vis l'aube, je vis la délicate ossature d'une main, je vis les survivants d'une bataille envoyant des cartes postales, je vis dans une vitrine de Mirzapur un jeu de cartes espagnol, je vis les ombres obliques de quelques fougères sur le sol d'une serre, je vis des tigres, des pistons, des bisons, des tumultes et des armées, je vis toutes les fourmis qu'il y a dans la terre, je vis un astrolabe perse, je vis dans un tiroir du bureau (et l'écriture me fit trembler) des lettres obscènes, incroyables, précises, que Beatriz avait adressée à Carlos Argentino, je vis un monument adoré dans le cimetière de la Chacarita, je vis la relique atroce de ce qui avait été, délicieusement, Beatriz Viterbo, je vis la circulation obscure de mon sang, je vis l'engrenage de l'amour et la modification de la mort, je vis l'Aleph, depuis tous les points, je vis dans l'Aleph la terre et dans la terre encore une fois l'Aleph et dans l'Aleph la terre, je vis mon visage, mes entrailles, je vis ton visage, j'eus le vertige et je pleurai, parce mes yeux avaient vu cet objet secret et conjectural, dont les hommes usurpent le nom, mais qu'aucun homme n'a regardé: l'inconcevable univers.³⁰

³⁰ "El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme

Tout lecteur sensible se sent emporté par une sorte de ravissement vertigineux à la lecture de ce passage, l'un de ceux qui ont fait, à juste titre, la gloire de Borges. En même temps, la juxtaposition des deux textes qui précèdent montre, si besoin était, l'hommage implicite que Borges a l'intention de rendre à Dante.

Il n'en reste pas moins que, à l'égard de la *Commedia*, il ne s'agit pas seulement d'une réélaboration mais bien d'une simple perversion. On remarquera d'abord que le mouvement du voyage se fait exclusivement vers le bas: c'est au fond d'un puits obscur qu'aura lieu la révélation. Même la rencontre avec Beatriz a lieu dans cet enfer. En deuxième lieu, rien ne donne à penser qu'il s'agisse d'un rêve ou d'une rêverie: tout est vu avec une clarté totale, à partir de chaque angle. En troisième lieu: dans cette clarté, Beatriz n'apparaît pas comme une personne vivante. Il n'en apparaît que l'écriture, précise, obscène, avec l'actualisation performative que possède toute obscénité. Et puis l'on voit les restes atroces de son cadavre.

Autrement dit, "L'Aleph" n'est pas un exercice de nostalgie mais bien une "abréaction", une perversion des souvenirs pour conjurer une obsession. On est en droit de soupçonner Borges d'avoir, à son tour, conçu cette divine comédie, cet "inconcevable univers" qu'est l'Aleph, pour pouvoir intercaler une scène dans laquelle sa Beatriz devient une femme justement "oubliable". Et de fait, le texte, dédié à son amie Estela Canto, finit avec ces paroles troublantes: "Notre esprit est poreux

de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el curso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Minzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo." (OC 1: 625-626)

à l'oubli; moi-même je commence à fausser et à perdre, sous la tragique érosion des années, les traits de Beatriz."³¹

On peut risquer l'hypothèse que, en écrivant "L'Aleph", Borges a mis, à sa manière créatrice et irrespectueuse, un "point final" à la *Commedia*.

b. Refaire la mort

Rééditer sa propre mort est sans doute le rêve le plus fou que peut contenir un projet de modification du passé. C'est ce que fera Borges dans son récit "La otra muerte", publié dans le même recueil que "El Aleph".

À l'égard de la *Commedia*, il s'agit cette fois non pas d'une condensation, mais de l'expansion de l'une de ses figures: Pier Damiano (*Paradiso* XXI)³². Dans cette nouvelle se résume la totalité des thèmes qu'évoque pour Borges non seulement la transformation du passé, mais également son rapport à Dante et à son œuvre.

Je ne proposerai qu'un résumé de ce texte, sans trop d'analyse, mais l'échec partiel du projet de le résumer sera éloquent, car le contenu et son énonciation y sont racontés comme deux miroirs face à face qui se multiplient sans fin.

La voix narratrice, qui ne porte pas de nom, est celle d'un auteur de contes fantastiques, facilement assimilable à Borges.

Premier épisode: Le narrateur (que nous appellerons 'N') reçoit une lettre d'un ami à propos du livre *The Past*, de R. W. Emerson. La lettre annonce, en passant, la mort d'un dénommé Pedro Damián. 'N' essaie de se souvenir de cet homme taciturne, ancien soldat de la bataille de Masoller³³ en 1904, avec qui il avait tenté, en vain, d'entrer, jadis, en conversation. En fait, le narrateur reconnaît que ce n'est pas le souvenir direct de Damián qui lui parvient, mais le souvenir d'une des ses photos...

Deuxième épisode: Le narrateur décide de convertir Pedro Damián en personnage d'un conte fantastique. Dans ce but, il se rend chez le colonel aux ordres duquel Pedro Damián avait lutté. Celui-ci lui révèle que le prétendu héros de Masoller fut, en fait, un couard déserteur. Ses paroles semblent avoir été répétées maintes fois. 'N' en tire le soupçon

³¹ "Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz." (628)

³² Suivant une tradition légitime, Borges pluralisera le deuxième nom: Damiani.

³³ Lieu du Nord de l'Uruguay, où se déroula la bataille du 1^{er} septembre 1904 pendant laquelle le "caudillo" Aparicio Saravia tomba sous les armes de l'armée nationale uruguayenne, loyale au président Iriarte Borda.

qu'il s'agit d'un souvenir reconstruit par la répétition.³⁴ Sa déception et sa honte sont, cependant, immenses, et il se met à souhaiter, secrètement, que les faits aient été différents.

Troisième épisode: Une deuxième visite au colonel trouve celui-ci en compagnie d'un vieux médecin qui avait accompagné les troupes à Masoller. En égrainant ses souvenirs, spontanément le médecin évoque l'héroïsme du soldat Pedro Damián, mort, selon lui, pendant la bataille. Le narrateur ne comprend plus rien, et ébauche l'hypothèse qu'il y ait eu (comme il en est de l'exégèse de la *Commedia*) deux Pedro Damián différents, l'un héros et l'autre couard. Interrogé à ce sujet, le colonel avoue, en contradiction avec la première rencontre, ne pouvoir se souvenir d'aucun Pedro Damián...

Quatrième épisode: 'N' interroge l'ami auteur de la première lettre. Celui-ci non seulement déclare ne pas connaître de Pedro Damián mais ne se souvient même plus d'avoir écrit la lettre. D'autre part, le colonel retrouve le souvenir de Damián, mais cette fois non plus comme lâche mais comme mort en héros dans la bataille. 'N' visite le village de Damián, où personne ne se souvient de lui, et où celui qui l'aurait vu mourir vient de mourir à son tour. Pour sa propre part, 'N' découvre que la photo qu'il croyait celle de Pedro Damián, était en fait celle du célèbre ténor Tamberlick dans le rôle d'Othello...

Toutes les traces du Damián référentiel semblent ainsi s'évanouir. Le récit se transforme désormais dans celui des conjectures du protagoniste, narrateur fantastique, autour de l'énigme créée par le personnage.

Première conjecture: celle de l'existence de deux personnes portant le même nom. Elle est rejetée pour son insuffisance à expliquer les fluctuations dans la mémoire du colonel.

Deuxième conjecture de caractère surnaturel, qui lui est suggérée par une amie, Ulrike von Kühlmann:

Pedro Damián, disait Ulrike, périt dans la bataille et au moment de mourir il pria Dieu de le faire retourner à Entre Ríos. Dieu vacille une seconde avant d'octroyer la grâce et entre-temps l'impétrant est déjà mort, certains l'ayant même vu tomber. Dieu, qui ne peut pas changer le passé, mais qui peut, oui, changer les images du passé, chan-

³⁴ La modification du passé par la répétition narrative est une constante dans la réflexion de Borges. Par exemple, à la fin de "La noche de los dones" (*OC* 3: 44) le narrateur avoue: "Los años pasan y son tantas las veces que he contado la historia que ya no sé si la recuerdo de veras o si sólo recuerdo las palabras con que la cuento."

gea l'image de la mort en celle d'un évanouissement, et l'ombre de l'homme d'Entre Ríos revint sur terre.³⁵

Cela expliquerait la vie solitaire qu'il mena ses quarante dernières années, "comme une ombre"... Cette hypothèse est également rejetée, mais elle permet au narrateur d'en retrouver celle qu'il considérera la bonne. C'est là qu'intervient la *Commedia* en forme explicite. Et c'est là que commence le récit principal, fait d'un jeu infini de miroirs.

Dernière conjecture. Elle est suggérée au narrateur par la lecture du Traité *De Omnipotentia* de Pier Damiani, œuvre qu'il lit, en cherchant de résoudre le problème d'identité que présente ce personnage de la *Commedia*, à la fois saint et pécheur, certainement une assimilation dantesque de deux hommes différents.

En effet, l'identification du Pier Damiano de Dante, et spécialement sa description ambiguë dans *Par.* XXI 121-123 est une énigme qui a produit des dizaines d'interprétations (cf. Frugoni, Ragni, Vasina). On peut dire que l'essence de la figure dantesque de Pier Damiano est son caractère "dual". D'abord il porte deux prénoms, dont le deuxième, Damiano, aurait été emprunté à son frère, en reconnaissance de l'aide que celui-ci lui aurait apportée pendant les années d'études. En deuxième lieu, Pier Damiano (1007-1072) est un saint, théologien, ancien prieur du monastère de Fonte Avellana (Gubbio) mais il aimait se présenter lui-même sous l'appellatif de "pécheur" ("Petrus peccator monachus"). Plus encore, il existait à l'époque un autre Pietro, Pietro degli Onesti, moine lui-aussi et portant également le sobriquet de Petrus Peccator, (cf. son épitaphe dans le monastère de Santa Maria in Porto: "hic situs est Petrus Peccans cognomine dictus..."). À cela viennent s'ajouter les vers de Dante, qui en parle ainsi: "in quel loco fu' io Pier Damiano / e Pietro peccator(;) fu nella casa / de Nostra Donna in sul lito adriano", qui laisse place à différentes interprétations selon que l'on accepte où non le point-virgule après "peccator". L'opinion la plus répandue serait que Dante a fusionné -et vraisemblablement confondu- en une seule figure deux personnages historiquement distincts.

Borges tentera de refaire, narrativement, le parcours que fit Dante pour assimiler deux destinées en une. Et pour ce faire, il empruntera à l'objet

³⁵ "Pedro Damián, decía Ulrike, pereció en la batalla, y en la hora de su muerte suplicó a Dios que lo hiciera volver a Entre Ríos. Dios vaciló un segundo antes de otorgar esa gracia, y quien la había pedido ya estaba muerto, y algunos hombres lo habían visto caer. Dios, que no puede cambiar el pasado, pero sí las imágenes del pasado, cambió la imagen de la muerte en la de un desfallecimiento, y la sombra del entrerriano volvió a su tierra." (374)

même du conflit les arguments dont il a besoin: en effet dans son traité *De Divina Omnipotentia*, de 1067, Saint Pier Damiano en personne soutient, contre Aristote, que Dieu est capable de faire que ce qui fut autrefois n'ait jamais été ³⁶. Alors, notre Pedro Damián a sans doute été un couard lors de la bataille de Masoller (*Petrus peccator*), mais il a passé le reste de sa vie à essayer de corriger sa lâcheté. Il fut désormais généreux et vaillant, préparant ainsi, pendant quarante ans, le "miracle" du changement du passé (*Petrus sanctus*). Ce miracle arriva au moment de son agonie, où il lui fut donnée de revivre la bataille et d'y mourir en héros. "Ainsi, en 1946, par l'œuvre d'une grande passion, Pedro Damián mourut lors de la défaite de Masoller, qui eut lieu entre l'hiver et le printemps de 1904".³⁷

Ce changement d'un simple fait du passé entraîna un nouveau présent, et en conséquence, une nouvelle histoire universelle. Mais comme le changement de ce détail du passé ne se fit pas d'un coup, mais progressivement, les témoins en furent confondus. L'enjeu du récit sera, à partir là, celui des avatars de la mémoire de ces témoins.

La mémoire du colonel a traversée toutes les versions de Pedro Damián, en forme alternative. Celle du voisin qui le vit mourir connut les deux versions en même temps, et lui-même en mourut "car -écrit le narrateur- il avait trop de mémoires de don Pedro Damián".

Le narrateur, pour sa part, s'attribue le privilège dantesque de connaître le miracle, inaccessible aux hommes. Mais ce privilège s'opère au dépens de sa position de narrateur: il prévoit qu'un jour le fait réel apparaîtra dans sa mémoire comme une fiction construite par lui sur des arguments théologiques (ce que Borges est effectivement en train de faire...). Autrement dit, il se sert du paradoxe du menteur (dans sa variante: je suis en train de me tromper) pour donner des garanties tout autant paradoxales à la réalité du fait:

Je soupçonne que Pedro Damián (si jamais il a existé) ne s'appelait pas Pedro Damián, et que je m'en souviens sous ce nom pour pouvoir croire plus tard que son histoire me fut suggérée par les arguments de Pier Damiani. Quelque chose de semblable arrive avec le poème que j'ai cité au premier paragraphe, qui traite de l'irrévoca-

³⁶ Dans "Notas para un cuento fantástico", Borges écrit: "pero también sé imaginar que ese juego [...] descubrirá algún día el arte divino de destejer el tiempo o, como dijo Pietro Damiano, de modificar el pasado." (*La Cifra*, OC 3: 303)

³⁷ "Así, en 1946, por obra de una larga pasión, Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904." (374)

bilité du passé. Vers 1951 je croirai avoir fabriqué un conte fantastique alors que j'aurai fait l'histoire d'un fait réel.³⁸

En niant que l'histoire lui ait été effectivement suggérée par les arguments de Pier Damiano, Borges accomplit un cas typique de "Verneinung" freudienne, cet acte de dénégation qui rend présent le refoulé en tant que refoulé. Et de ce fait, très sournoisement, en grand connaisseur de la critique dantesque, il est en train de dévoiler l'un des mécanismes secrets de la construction de la *Commedia*, à savoir que c'est probablement à Saint Piero Damiano lui-même que Dante a emprunté certaines structures de son poème. Par exemple, selon Villemain, la peine des simoniaques et éventuellement la distribution des neuf cercles de l'enfer; d'autre part, selon Amaducci, les demeures de trois royaumes proviendraient du *De quadragesima et quadraginta duabus mansionibus*, du même auteur (cf. Frugoni 491).

Ainsi, par le fait de s'appropriier l'un de ces personnages, Borges est en train de manipuler, en fait, l'un des inspireurs de la *Commedia*, en se situant, une fois de plus, en amont de son modèle. On peut dire que dans ce récit il réussit à mettre à plat tous les niveaux et mécanismes du temps et de la discursivité: la source devient produit, le fait devient invention, le précurseur devient personnage, le commentateur devient précurseur. Toutes les racines sont en l'air, et l'on peut combiner sans fin toutes les formes de branchement et d'enchâssement.

Épilogue en enfer

Je n'ose pas terminer cette évocation de la vénération irrespectueuse de Borges pour Dante, sans faire allusion à un autre point fondamental qui les relie tous les deux et qui conditionne leur jeu avec le passé: la perméabilité entre la vie et la littérature.

J'imagine que bien des commentateurs auront remarqué le parallélisme existant entre deux "incipit", celui de la *Vita nuova* et celui de la *Commedia*. "In quella parte del libro de la mia memoria" (*Vita*), "Nel mezzo del camin di nostra vita" (*Commedia*). Il existe une sorte de croisement hypallagique entre ces deux commencements: la vie est introduite comme un livre, et le livre comme le chemin de la vie...

³⁸ "Sospecho que Pedro Damián (si existió) no se llamó Pedro Damián, y que yo lo recuerdo bajo ese nombre para creer algún día que su historia me fue sugerida por los argumentos de Pier Damiani. Algo parecido acontece con el poema que mencioné en el primer párrafo y que versa sobre la irrevocabilidad del pasado. Hacia 1951 creeré haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real..." (375)

Telle est la foi commune à Dante et à Borges. D'une part, tout ce que l'on vit est destiné à l'écriture, et c'est pourquoi le malheur des poètes est, finalement, heureux. D'autre part, toute poésie est destinée à faire vivre.

Cette perméabilité transformative entre la vie et l'écriture, vœu secret de toute littérature, Dante et Borges l'ont particulièrement célébrée dans la scène de Francesca, à l'égard de laquelle on peut se dire qu'il y a des enfers bien désirables...

En lisant les amours de Lancelot et Guenièvre, Paola et Francesca découvrent leur amour réciproque³⁹. Le rôle que dans la légende de Lancelot du Lac jouait Galehaut, le messager d'amour, est joué ici, selon Dante, par le livre-même: "Galeotto fu il libro e chi lo scrisse" (*Inferno* V, 137)...

Dante a une relation plus qu'ambiguë à l'égard de l'amour de Francesca, comme si en elle s'accomplissait secrètement, par une sorte de suppléance littéraire, son vœu inassouvi à l'égard de Béatrice. D'abord, c'est la seule fois que Dante se préoccupe des détails -délicieux- du "péché" plus que de ses conséquences théologiques. En suite, par un curieux jeu de correspondances (très voisin des jeux des pièges textuels que Borges affectionne) les paroles choisies par Dante pour rimer ici sa supplique à l'égard de Francesca -*martiri, sospiri, desiri*⁴⁰- constituent une citation des mêmes paroles et des mêmes rimes qui, dans l'un des sonnets de la *Vita Nuova* (XXXIX: "Lasso! per forza di molti sospiri..."), lui avaient servi à regretter ses désirs inconstants après la mort de Béatrice (cf. Dronke 126). Finalement, sciemment ou pas, Dante altère le texte de la prose bretonne dont il se sert pour inspirer les amours de Paolo et de Francesca. Selon les paroles de celle-ci dans la *Commedia*, c'est en lisant le baiser de Lancelot à Guenièvre que Paolo, à son tour, embrasse sa belle-sœur⁴¹. Or, la prose de Lancelot du Lac raconte que c'est la reine qui prend l'initiative du baiser:

³⁹ "Noi leggiavamo un giorno per diletto / di Lancialotto come amor lo strinse: / soli eravamo e senza alcun sospetto. / Per più fiato li occhi ci sospinse / quella lettura, e scolorocci il viso; ma solo un punto fu quel che ci vinse. / Quando legemmo il disiato riso / esser baciato da cotanto amante, / questi, che mai da me non fia diviso, / la bocca mi baciò tutto tremante." (*Inf.* V, 127-136)

⁴⁰ "... e cominciai: "Francesca, i tuoi *martiri* / a lacrimar mi fanno tristo e pio. Ma dimmi: al tempo de' dolci *sospiri*, a che e come concedette amore che conosceste i dubbiosi *desiri*?" (116-120)

⁴¹ "Quando legemmo il disiato riso / esser baciato da cotanto amante, / questi, che mai da me non fia diviso, / la bocca mi baciò tutto tremante." (133-136)

La reine voit que le chevalier n'ose en faire plus. Elle le prend par le menton et, devant Galehaut, l'embrasse très longuement, de telle sorte que la dame de Malehaut comprit qu'elle l'embrassait.⁴²

Les fleuves d'encre que cette différence de détail a fait couler depuis 1902 (cf. Hatcher et Musa; Viscardi) n'en laissent pas moins intacte le fait que Dante inverse la position des protagonistes de l'histoire rapportée⁴³. Par ce fait, il présente en Francesca une amante comblée, loquace et désirante, comme il aurait voulu que fût Béatrice, même au pris de l'enfer. Un livre se corrige à l'intérieur d'un autre livre, afin que sa lecture provoque une scène qui corrige un souvenir insupportable. Telle est la magie de ces quelques tercets de Dante.

On peut dire que le livre de Lancelot du Lac a été écrit dans le seul but de rapprocher un jour les lèvres de Paolo et de Francesca da Rimini⁴⁴. C'est cela, sans doute le paradis auquel aspirent tous les livres. Dans l'un de ses derniers poèmes (*Inferno* V, 129) Borges célèbre cet accomplissement:

⁴² "Et la reine voit que li chevaliers n'an ose plus faire, si lo prant ele par lo menton, si lo baise devant Galehot assez longuement, si que la dame de Malohaut sot que ele lo baisoit." (*Lancelot du Lac* 109b, p. 894)

⁴³ Plus pervers, d'Annunzio, dans *Francesca da Rimini*, après avoir fait lire à chacun des amants la réplique du sexe correspondant, donne l'initiative du baiser à Francesca, mais également son immédiate dénégation: "No, Paolo!" (III: 5, fin)

⁴⁴ Curieusement, Borges ne nomme jamais Livre de *Lancelot du Lac*, mais se réfère à *La matière de Bretagne*, dont il dit ailleurs qu'elle "pobló de sueños la tierra" (OC 4: 474). Or, "matière de Bretagne", bien que transcrit en italiques, n'est pas le nom d'un livre mais d'un cycle. Depuis Jehan Bodel d'Arras, à la fin du XII^e Siècle ("N'en sont que trois materes a nul home vivant: / De France, de Bretagne ou de Ronme la grant: / Ne de ces trois materes n'i a nule semblant." - I: 6-8), on appelle "matière de Bretagne" l'ensemble du cycle arthurien et de ses avatars. En mettant sur le même plan un cycle et un livre, Borges obtient comme effet l'hypothèse que Paola et Francesca lisent le même texte que plus tard causera la folie d'Alonso Quijano, devenu Don Quichotte: "Y estaban leyendo una historia de *La matière de Bretagne*, uno de esos libros que imaginaron los britanos en Francia después de la invasión sajona. Esos libros que alimentaron la locura de Alonso Quijano y que revelaron su amor culpable a Paolo y Francesca." ("*La Divina Comedia*", OC 3: 215). J'ajoute un texte extrait de l'enregistrement d'une conférence sur Kafka, en 1983: "Si uno ha leído un libro y ese libro lo ha impresionado, ese libro es parte de uno. Creo que el caso más notorio de eso es el caso de Alonso Quijano; el hecho más importante de su vida fue su lectura de los libros de la Matière de Bretagne, y eso le hizo tomar la decisión de ser Don Quijote y llegó a serlo." (Helft & Ferro)

Dejan caer el libro, porque ya saben
que son las personas del libro.⁴⁵

Mais on peut également dire que Paolo et Francesca n'existent que pour être les plus beaux personnages du livre de Dante ("Lo serán de otro, el máximo"), ce qui donne l'impression que l'existence qu'on appelle "réelle", ne vaut que comme matière de littérature:

Un libro, un sueño les revela
que son formas de un sueño que fue soñado
en tierras de Bretaña.
Otro libro hará que los hombres,
sueños también, los sueñen.⁴⁶

Suivant cette chaîne infinie, Borges et Dante, ces amants malheureux, auront sans toute eu comme destinée celle de transmettre, malgré eux, ces amours que la littérature convoie pour produire d'autres amours.

Comme dans le Livre I du poème de Virgile, où Énée porte sur les épaules son père Anchise, Borges décide de prendre sur les siennes le grand Dante, pour lui faire découvrir, placé à la bonne hauteur, le vrai nom de leur commune nostalgie:

Béatrice a existé infiniment pour Dante. Dante, très peut, peut-être pas du tout, pour Béatrice; nous avons tous tendance, par pitié, par vénération, à oublier cette blessante discorde, inoubliable pour Dante. Je lis et relis les hasards de leur rencontre illusoire, et je pense à deux amants qu'Alighieri rêva dans l'ouragan du deuxième cercle et qui sont d'obscurs emblèmes, bien qu'il ne l'ait pas compris ou qu'il ne l'ait pas voulu, de ce bonheur qu'il n'a pas eu. Je pense à Francesca et à Paolo, unis pour toujours dans leur Enfer (*Questi, che mai da me non fia diviso...*) Avec un amour épouvantable, avec anxiété, avec admiration, avec envie.⁴⁷

⁴⁵ "Ils laissent tomber le livre, car ils savent déjà / que c'est eux les personnes du livre" (*La Cifra*, OC 3: 323)

⁴⁶ "Un livre, un rêve, leur révèle / qu'ils sont des formes d'un rêve qui fut rêvé / dans des terres de Bretagne. / Un autre livre fera que les hommes, / rêves eux aussi, les rêvent."

⁴⁷ "Infinitamente existió Beatriz para Dante. Dante, muy poco, tal vez nada, para Beatriz; todos nosotros propendemos por piedad, por veneración, a olvidar esa lastimosa discordia inolvidable para Dante. Leo y releo los azares de su ilusorio encuentro y pienso en dos amantes que el Alighieri soñó en el huracán del segundo círculo y que son emblemas oscuros, aunque él no lo entendiera o no lo quisiera, de esa dicha que no logró. Pienso en Francesca y en Paolo, unidos para siempre en su Infierno (*Questi, che mai da me non fia diviso...*) Con espantoso amor, con ansiedad, con admiración, con envidia" (*Nueve Ensayos*, OC 3: 371)

Et le miracle continue. En analysant ce passage de la *Commedia*, Peter Dronke se demandait, en 1975:

Did it ever occur to Dante, I wonder, that for some later readers Francesca's words might become as inflammatory as the tale of Lancelot and Guinevere had been for her and Paolo? (116-117)

C'est là que Borges nous fait intervenir nous, lecteurs. Il nous est accordé à nous aussi, ne fût-ce que le temps de la lecture le pouvoir d'accorder des variations à notre passé. Borges et Dante nous prêtent des souvenirs que nous aurions voulu avoir, et, en quelque sorte, avec la magie de tout poème, changent l'histoire de nos vies. Il n'y a pas de discours plus heureux que celui qui accomplit ce qu'il raconte.

Ivan Almeida

Bibliographie:

- Annunzio, Gabriele d'. *Francesca da Rimini. Tragedie, Sogni et Misteri*. Milano: Mondadori, 1939. Vol 1.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1979.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. 4 vol. Barcelona: Emecé, 1989-1996.
- Burgin, Richard. *Conversations with Jorge Luis Borges*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1968.
- Cervantes, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Diego Clemencín. 6 vol. Madrid, 1833.
- Dante Alighieri. *Tutte le opere*. Firenze: Sansoni, 1965.
- Dronke, Peter. "Francesca and Héloïse". *Comparative Literature* XVII:2 (1975).
- Eco, Umberto, *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani, 1990.
- Enciclopedia Dantesca*. 6 vol. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-1978.
- Freud, Sigmund. *Studien Über Hysterie. Gesammelte Werke*. vol 1. Frankfurt am Main : S. Fischer, 1972.
- Frugoni, Arsenio. "Pier Damiano, santo". *Enciclopedia Dantesca*. IV, 490-491.
- Hatcher, Anna, Mark Musa. "The Kiss: *Inferno V* And the Old French Prose *Lancelot*". *Comparative Literature* XXI:2 (Spring 1968).
- Helft, Nicolás, Daniel Ferro. *La biblioteca total. Viaje por el universo de J. L. Borges*. CD-ROM Multimedia. Buenos Aires: La Nación, 1996.
- Jehan Bodel. *La Chanson des Saisnes*. Ed. Annette Brasseur. Genève: Droz, 1989.
- Lancelot du Lac*. Texte présenté, traduit et annoté par Marie-Luce Chênerie d'après l'édition d'Espeth Kennedy. 2 vol. Paris: Livre de Poche, 1993
- Lind, Georg-Rudolf. "Die Dante-Parodie in J. L. Borges' Erzählung 'El Aleph'". *Literatur und Spiritualität: Hans Sckommodau zum siebzigsten Geburtstag*. Ed. H. Rheinfelder et. al. München: Fink, 1978.

-
- Loomis, Roger Sherman. Ed. *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History*. Oxford: Clarendon Press, 1959.
- Paoli, Roberto. *Borges: percorsi di significato*. Messina-Firenze: D'Anna, 1977.
- Ragni, Eugenio. "Pietro degli Onesti". *Enciclopedia Dantesca*. IV, 511.
- Sorrentino, Fernando. *Siete Conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.
- Stefanini, Ruggiero. "Dante in Borges: L'Aleph, Beatriz e il sud". *Italica* 57 (1980).
- Vasina, Augusto. "Pietro Peccatore". *Enciclopedia Dantesca*. IV, 511.
- Viscardi, Antonio. "Arthurian Influences on Italian Literature from 1200 to 1500". Loomis 419-429.