

LES ÉPIGRAPHES DE BORGES, SPÉCULATION ET SPÉCULARITÉ



Zohra Lhioui

INTRODUCTION¹

« ...je constate avec une sorte de mélancolie douce-amère
que tout au monde me ramène à une citation ou à un livre. »

Borges, "Las islas del Tigre", *Atlas*, 1984.

D'emblée, il serait utile de définir l'épigraphe pour ensuite déterminer la place qu'elle occupe dans le projet d'écriture borgésienne. L'étape suivante consistera en l'analyse de chaque épigraphe² tout en spécifiant le type de relations entretenues d'une part entre l'épigrapheur et l'épigraphe et d'autre part entre l'épigrapheur et l'épigraphe. En dernier lieu, nous ne pouvons ignorer les rapports étroits qui lient l'épigraphe au texte et

¹ L'étude qui suit constitue un chapitre légèrement remanié d'une thèse de Doctorat d'État présentée en 2002 par l'auteur auprès de l'Université Moulay Ismaïl de Meknès (Maroc), sous le titre *Le lecteur de Borges et l'épreuve du para-texte*.

² Toutes les épigraphes, aussi bien externes qu'internes, figurent en annexe.

aux autres éléments paratextuels, ce sera l'occasion de dégager les fonctions de l'épigraphe dans l'œuvre de Borges.

Si la citation, d'une façon générale, s'insère dans un texte, s'y inscrit, allant parfois jusqu'à s'y dissoudre et s'y perdre³, l'épigraphe, elle, ne court pas ce risque là, elle est la citation par excellence, elle est, comme la définit Genette, « placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre » (134). Souvent, elle figure « solitaire, au milieu d'une page » (Compagnon 337). Elle devient ainsi incontournable par son emplacement qui sollicite l'œil du lecteur. On lit l'épigraphe au début, avant le texte, mais on la relit inéluctablement après le texte. S'inscrivant au sein même de l'intertextualité, elle exige du lecteur une participation active à la construction du sens.

Elle s'exhibe, brandissant sa suprématie, ou du moins celle de son rôle :

L'épigraphe représente le livre - elle se donne pour son sens, parfois pour son contresens-, elle l'induit, elle le résume. Mais d'abord elle est un cri, un premier mot, un racllement de gorge avant de commencer vraiment, un prélude ou une profession de foi. (Genette 145).

L'épigraphe occupe donc, et sans conteste, une place hautement stratégique et se trouve du coup dotée d'une fonction symbolique qui laisse quelquefois perplexe plus d'un lecteur « puisque épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur. » (145)

Quatre fonctions de l'épigraphe ont été retenues par Genette dans son livre *Seuils*. Dans un but purement méthodologique, nous allons rapidement les énumérer, ce qui nous permettra plus tard de vérifier lesquelles de ces fonctions sont remplies par les épigraphes de Borges.

³ Voir à ce propos la définition suivante de l'intertexte par Barthes: "...tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues" (1015).

La première est celle de commentaire, non du texte, mais du titre de l'œuvre. C'est la deuxième qui consiste en un commentaire du texte, elle le signifie implicitement. La troisième fonction est celle de servir de caution indirecte apportée par l'auteur de la citation ; dans ce cas précis, c'est l'identité seule de l'auteur qui importe. La quatrième et dernière fonction de l'épigraphe est résumée par ce que Genette appelle « l'effet - épigraphe », autrement dit « La présence ou l'absence d'épigraphe signe à elle seule, à quelques fractions d'erreur près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit » (148).

Prenons maintenant l'exemple de Borges ; nous remarquons avec étonnement que malgré sa passion inconditionnelle pour la citation sous toutes ses formes, même ceux qui le connaissent très peu le savent, il ne fait pas un usage systématique de l'épigraphe ; tel Balzac⁴ mais pour d'autres raisons sans doute, Borges l'abandonnera petit à petit, il commencera d'abord par renoncer à l'épigraphe externe ou l'épigraphe des recueils, ensuite viendra le tour de l'épigraphe interne ou l'épigraphe des pièces de recueils.

Le nombre du premier type est très réduit, presque insignifiant compte tenu du nombre des recueils (vingt-sept). Nous en trouvons cinq dans l'édition en espagnol Emecé et quatre seulement dans La Pléiade. Chez Emecé, le recueil *Historia de la eternidad* se trouve coiffé de deux citations qui occupent le haut d'une page vide, à droite ; la première, tout en haut, appartient à Quevedo et la deuxième, en dessous, à Johnson mais cette dernière n'a pas été retenue par La Pléiade et celle de Quevedo est reproduite en bas des deux titres, en français en lettres capitales et en espagnol en italique. A notre

⁴ A travers un aperçu sur l'emploi de l'épigraphe par Balzac, Genette arrive à la conclusion suivante: "Balzac semble donc répudier l'épigraphe à mesure qu'il abandonne le propos du récit historique, fantastique ou "philosophique", au profit du grand roman - ou plutôt, corrigerait-il, de la grande étude de mœurs. Comme pour la dédicace, et sans doute davantage, cette réserve de l'épigraphe marquera la grande tradition réaliste moderne: l'épigraphe est à peu près absente chez Flaubert, Zola, James comme elle l'était déjà chez Fielding ou Jane Austen, et la parenthèse ouverte par Ann Radcliffe et Walter Scott se referme à peu près au milieu du XIX^{ème} siècle" (138).

grande surprise, nous apprenons, grâce aux notes de la Pléiade, que même cette dernière épigraphe ne figure pas dans l'édition originale.

Il semble donc que ces deux épigraphes ont été ajoutées à l'occasion de la publication de l'œuvre complète de Borges chez Emecé pour connaître ensuite un nouveau sort avec la Pléiade qui élimine celle de Johnson et garde celle de Quevedo. Quelle pourrait en être la raison ?

Nous savons, et encore une fois grâce à la Pléiade dans « La note sur la présente édition », que

Borges a constamment récrit son œuvre, profitant de chaque réédition pour modifier le contenu de ses recueils de poésie, d'articles, d'essais ; il déplaçait des textes, en corrigeant quelques-uns, en éliminant d'autres. Des recueils complets, comme le premier volume d'essais qu'il publia, en 1925, sous le titre d'*Inquisitions*, firent même l'objet d'un autodafé général : Borges était pour lui-même, et pour ses ouvrages, le plus redoutable des inquisiteurs. Avec la Pléiade, cette œuvre en perpétuel mouvement trouve, pour une « brève éternité », son point d'équilibre. Les choix opérés par l'auteur lors de la préparation de cette édition sont les derniers qu'il lui ait été donné de faire. (Pléiade 1 : LXXXI)⁵

En effet, l'œuvre de Borges n'a pas cessé de se mouvoir, d'être réécrite, revue, transformée ; on dirait que son auteur refusait de lui donner une forme définitive et immuable, exprimant par-là la vie de son œuvre, sa mouvance et sa dynamique et en même temps sa propre vie et le pouvoir considérable qu'il garde sur son œuvre.

La Pléiade mais essentiellement la mort de l'auteur ont figé l'œuvre. Cependant, grâce aux notes et notices, aux « marges », aux innombrables biographies, toute une histoire de la vie de l'œuvre nous trace les mouvements et les transformations (éliminations,

⁵ Pour les distinguer des références classiques aux *Obras Completas* (OC) en Espagnol, des éditions Emecé, l'édition française de La Pléiade sera signalée par le simple mot Pléiade, suivi du numéro de volume et de celui de la page.

ajouts, déplacements, corrections...) qu'elle a subis. Ceci nous est d'un secours appréciable dans notre analyse des fonctions des différents éléments paratextuels.

Notre travail est ainsi constitué de deux chapitres dont le premier sera consacré à l'étude de l'épigraphe externe, celle qui coiffe tout un recueil et le deuxième à l'épigraphe interne, celle qui surplombe la pièce d'un recueil.

1. LES ÉPIGRAPHES EXTERNES

Au départ, nous avons cinq épigraphes externes appartenant à des auteurs chers à Borges ; nous citons dans l'ordre chronologique des recueils Fitzgerald pour le livre *Cuaderno San Martín* (1929), De Quincey pour *Evaristo Carriego* (1930), Alfonso Reyes pour *Discusión* (1932) et Quevedo et Johnson (l'épigraphe de ce dernier a disparu de la Pléiade) pour *Historia de la eternidad* (1936).

Il s'agit de citations brèves, ne dépassant pas trois lignes à l'exception de la toute première, celle de Fitzgerald, qui consiste en sept lignes et demie. Toutes existent dans la langue d'origine de leur auteur sauf celle de Quevedo qui est en latin⁶ et qui reproduit La Pléiade deux titres d'ouvrages de Montalbán (contemporain de Quevedo) qui les aurait à son tour enlevés à un autre auteur espagnol, don Josef Pellicer y Tobar.

⁶ Voici la note que La Pléiade fournit au lecteur à propos de cette épigraphe: "...*Supplément de Tite Live; Histoire infinie du temps et de l'éternité...*" Cette épigraphe ne figure pas dans l'édition originale. Elle est extraite de l'œuvre de Quevedo *La Perinola* (1633), dédiée "au docteur Juan Pérez de Montalbán, diplômé d'on ne sait où, ni en quoi, on n'en sait rien et lui pas davantage". Elle évoque les coupures faites par Montalbán dans l'œuvre de don Josef Pellicer y Tobar: "Il enleva à don Josef Pellicer y Tobar, Salas, Abarca, Moncada, Sandoval y Rojas ses cinq derniers noms ainsi que tous ces ouvrages: en grec, le *Tourne-fesses à la manière d'un serviteur avide de gain*; en latin, le *Supplément de Tite Live, l'Histoire infinie du temps et de l'éternité; Censure de tous les écrivains de ce monde et de l'autre; Concordance discordante*; etc, et en espagnol, *Observations arctiques et antarctiques*; un livre admirable intitulé *Les Rassemblées* car il s'agit d'œuvres séparées sans raison" (1515).

Ainsi les trois langues aimées de l'auteur s'affichent depuis les épigraphes montrant au grand jour ses choix linguistiques qui ne sont pas sans ceux des auteurs. Fitzgerald, De Quincey, Reyes, Quevedo et Johnson sont aimés de Borges et les plus cités dans ses textes. Trois Anglais, Fitzgerald, De Quincey et Johnson, un Mexicain, Reyes, et un Espagnol, Quevedo, siègent de tout leur éclat à l'orée de quatre recueils, parmi les premiers textes de Borges, de 1929 à 1936. Notons au passage l'absence d'épigraphés argentins. Nous y reviendrons à l'occasion de l'analyse des épigraphes internes.

Comme nous l'avons déjà souligné plus haut, la pratique de l'épigraphe externe sera définitivement abandonnée par Borges après 1936. Serait-ce parce qu'à ses débuts encore timides notre jeune auteur avait besoin de la caution d'auteurs célèbres pour séduire les lecteurs (troisième fonction de l'épigraphe chez Genette) ? Y aurait-il une autre raison comme par exemple l'intention d'orienter le lecteur dans sa lecture du recueil (deuxième fonction de cet élément paratextuel chez Genette) ? Mais alors, pourquoi y aurait-il renoncé si rapidement ?

Du fait que l'épigraphe externe accompagne seulement les premières étapes du parcours initiatique de l'auteur avant le décollage artistique, avant la célébrité qu'il connaîtra plus tard, en 1944, grâce au recueil de contes *Ficciones*, nous ne pouvons écarter la thèse énoncée juste avant et qui considère l'épigraphe en tant que pratique initiale marquant la quête du jeune Borges d'une paternité littéraire. Mais ce n'est pas tout.

En effet, un autre facteur peut être pris en compte. Il s'agit cette fois d'un facteur d'ordre biographique. Entre 1936 et 1944, Borges ne publie pas de livres, juste quelques contes qu'il fait paraître au fur et à mesure dans des revues et quelques publications d'une créativité moindre : traductions, anthologies, comptes-rendus de livres. Il traversait une période de crise (mort du père en 1938 et accident grave la même année qui a failli lui coûter la vie), de mutation pendant laquelle l'auteur cherchait une forme d'écriture qui correspondrait mieux à ce qu'il ressentait au fond de lui, aux remous de son être.

1.1. L'ÉPIGRAPHE DE FITZGERALD. SUR LES TRACES DU PÈRE

As to an occasional of verses, there are few men who have leisure to read, and are possessed of any music in their souls, who are not capable of versifying on some ten or twelve occasions during their natural lives: at a proper conjunction of the stars. There is no harm in taking advantage of such occasions.

FitzGerald. En una carta a Bernard Barton (1842) (OC 1: 77)

Avant cette période, l'écriture de Borges était encore à son enfance, elle se cherchait, cherchait ses formes. Le « moi » du jeune auteur était à la quête de modèles, d'autorités « paternelles ». Il ne pouvait donc échapper à celle de son père.

Dans son analyse de la figure de « symétrie spéculaire » dans l'œuvre de Borges, Didier Anzieu s'attache à l'étude de l'image du père à travers la double symétrie spéculaire :

Symétrie réciproque puisque don Jorge, comme le père de Proust, approuve la vocation de son fils et le dispense d'avoir à gagner sa vie en subvenant matériellement à ses besoins. La symétrie verticale parallèle est frappante entre eux. Le fils se veut homme de lettres comme le père l'a voulu et là où le père a tenté de l'être : essais, critique, poésie, traductions. (304)

L'image du père qui, à cette période là, était encore vivant, transparaît à travers la première épigraphe, celle de Fitzgerald. Le choix de cet auteur anglais en tant qu'épigraphe de la part de Borges n'est certainement pas un acte gratuit sans pour autant nier l'admiration qu'il pouvait avoir pour lui. Nous savons qu'il s'est intéressé à lui sous l'influence de son père. C'est ce dernier, traducteur de renom, qui pensa à traduire en espagnol les *Rubaiyyât* d'Omar Khayyâm, poète persan, à partir de la célèbre adaptation anglaise d'Edward Fitzgerald.

Plus encore que l'auteur anglais, Borges, à travers cette épigraphe, salue indirectement son père qui l'a initié à la poésie orientale. Citer Fitzgerald serait dans ce cas une manière de consacrer le goût du père, ses choix littéraires. A cette époque, Borges cherchait encore à ressembler à son père, à marcher sur ses traces et ne jurait que par

les auteurs, surtout anglais et espagnols⁷, qui peuplaient la bibliothèque paternelle. N'avoue-t-il pas ceci dans son *Essai d'autobiographie* : « Si on me demandait ce qui a compté le plus dans ma vie, je répondrai : la bibliothèque de mon père. Il m'arrive de penser qu'en fait je ne suis jamais sorti de cette bibliothèque » (276).

Ainsi son destin sera marqué par cette bibliothèque dont l'existence précède la sienne propre. Il passera le plus clair de son temps dans ce lieu presque sacré. Il est d'abord le lecteur et le restera même quand il sera frappé de cécité ; plus encore, l'ironie du sort fera de lui un bibliothécaire juste à ce moment là. « Il m'est arrivé peu de choses, mais j'en ai lu beaucoup » (Pléiade 2 : 61)⁸, c'est ainsi qu'il se fait son propre portrait.

Si nous considérons maintenant le contenu de cette épigraphe qui représente en fait un extrait d'une lettre adressée au poète Bernard Barton⁹, nous remarquons rapidement que le sujet concerne la publication de la poésie, plus exactement la relation entre la création poétique et la publication. Celle-ci semble une conséquence évidente de celle-là qui, d'après l'épigraphe, est à la portée de presque tous les hommes, au moins « *en dix ou douze occasions, au cours de leur existence : lors d'une conjonction des astres* ».

A ce moment précis de l'analyse, nous pouvons dégager une relation possible entre cette épigraphe et le titre du recueil *Cuaderno San Martín*. La poésie, le cahier, la publication au moyen du livre corres-

⁷ "L'anglais est pour le père la langue noble, celle de la littérature; il n'admet l'espagnol que classique sinon c'est la langue des domestiques" (Anzieu 304).

⁸ "Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído" (OC 2: 232).

⁹ Borges reprend cette épigraphe plus tard à l'occasion d'un essai consacré à Fitzgerald "El enigma de Edward Fitzgerald" dans le recueil d'essais *Otras Inquisiciones* (1952), en lui faisant subir quelques transformations: "Entiende (Fitzgerald) que todo hombre en cuya alma se encierra alguna música puede versificar diez o doce veces en el curso natural de su vida, si le son propicios los astros, pero no se propone abusar de ese módico privilegio." (OC 2: 67. [« Fitzgerald sait que tout homme ayant une certaine musique dans l'âme peut versifier dix ou douze fois dans le cours naturel de sa vie si les astres lui sont propices mais ne propose pas d'abuser de ce modique privilège »] (Traduit par nous).

pondent aux étapes que parcourt un auteur avant d'aboutir au couronnement de ses efforts: la célébrité et pourquoi pas plus tard l'immortalité ! Le titre parle de « cahier », « cuaderno ». A chacun de nous, à Borges à plus forte raison, ce mot rappelle la scolarité, par conséquent l'enfance. « Cahier de brouillon », « cahier d'exercices"... nous viennent à l'esprit et nous ne pouvons nous empêcher, pour rejoindre l'idée d'initiation déjà évoquée plus haut, de penser à l'apprentissage, à la formation. Borges lui-même utilise le mot « exercices » dans le prologue de ce recueil « ... les exercices contenus dans le présent recueil... »

En effet, pendant cette première période de la production de Borges, plus exactement de 1923 à 1936, le profil de l'écrivain correspond à celui d'un auteur-néophyte, encore timide et aux pas incertains, d'où ce besoin presque obsessionnel de protéger, d'encercler de toutes parts les textes de cette période d'initiation par un paratexte assez consistant et diversifié qui lui sert d'appui. Cette période a donné naissance aux textes les plus riches en éléments paratextuels. Les sept recueils sont flanqués chacun d'un prologue (*Historia universal de la infamia* en possède même deux, celui de la première édition et celui de l'édition de 1954) ; ajoutons à cela quatre (ou cinq) épigraphes, deux dédicaces de recueils (*Fervor de Buenos Aires*, *Historia universal de la infamia*), une déclaration (*Evaristo Carriego*), des notes en appendice (*Fervor de Buenos Aires*) et une table des sources (*Historia universal de la infamia*).

Nous sommes en droit de penser après ces constatations qu'aussi bien le texte de l'épigraphe que le titre expriment les tâtonnements d'un auteur-apprenti qui a encore besoin de se protéger derrière un nom célèbre, souhaitant par ce geste inaugural, presque rituel, donner une sorte de crédibilité, de légitimité à son texte.

1. 2. L'ÉPIGRAPHE DE DE QUINCEY

... a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered.

DE QUINCEY, *Writings*, XI, 68. (OC 1 : 99)

Un autre auteur anglais vient occuper la deuxième position. Il est cité juste après Fitzgerald à l'orée d'un texte qui est considéré parmi

les textes les plus argentins de Borges : *Evaristo Carriego*. Il s'agit dans ce cas aussi d'un écrivain célèbre pour qui notre auteur éprouvait de l'admiration. Selon lui, il est, après Shakespeare, l'un des représentants du patrimoine littéraire anglais. C'est à ce titre là qu'il leur consacre, à tous les deux, le poème « A una sombra, 1940 » du recueil *Elogio de la sombra*. De Quincey revient assez souvent dans les textes de Borges. Il est considéré parmi les auteurs les plus cités à côté de Shakespeare, Schopenhauer, Stevenson, Shaw...

Plus que la littérature anglaise, il représentait pour Borges toute la littérature :

Pendant de nombreuses années, j'ai cru que la littérature, cette chose presque infinie, était toute dans un seul homme. Cet homme ce fut Carlyle, ce fut Johannes Becher, ce fut Whitman, ce fut Rafael Cansinos Asséns, ce fut De Quincey. (Pléiade 1 : 682)¹⁰

1.2.1. POUR UNE ESTHÉTIQUE DU FRAGMENTAIRE

Avec *Evaristo Carriego*, Borges a choisi « d'écrire un livre assez important sur *un sujet purement argentin* » (*Essai* 305, souligné par nous) mais d'un autre côté, il choisit pour ce livre si argentin une épigraphe bien anglaise dont l'épigraphe est un auteur britannique assez connu. Encore une fois, il est légitime de s'étonner du choix d'un tel auteur, un Anglais appartenant à un autre siècle et à un autre continent, comme épigraphe d'un texte qui affiche le plus l'argentinité de Borges.

Encore une fois c'est le recours au texte de l'épigraphe qui sera à même de nous fournir des éléments de réponse. Nous savons qu'il est tiré de l'œuvre de Thomas De Quincey *Writings*, plus précisément du chapitre sur la poésie de Pope. Cette épigraphe a gardé sa langue d'origine, l'anglais, dans les différentes éditions:

¹⁰ « Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos-Asséns, fue De Quincey" ("La flor de Coleridge". OC 2: 19).

« ...a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered. »¹¹

La même épigraphe en traduction française, quelque peu différente de celle-ci, a été choisie par les éditeurs, cette fois pour servir d'épigraphe à l'ensemble du *Cahier de l'Herne* consacré à Borges : « Une forme de la vérité, non pas une vérité cohérente et centrale, mais bien latérale et divisée. ». C'est sans doute une citation qui représente une certaine « vérité » pour Borges, une pensée qui lui plaisait quelque part : elle devait correspondre à son écriture, à son esthétique littéraire, plus importante que cette histoire d'argentinité, cette autre vérité.

Ceux qui connaissent Borges ne peuvent ignorer l'aspect fragmentaire de son écriture, son goût naissant mais déjà inscrit dans les premiers recueils publiés pour les formes elliptiques (contes, poèmes, essais) et son art de l'allusion. Comme le constate Michel Maxence dans l'Avant-Propos au *Cahier de l'Herne*,

S'il [Borges] a choisi de s'exprimer par le biais du fragment, plutôt de l'apparence fragmentaire, c'est afin de mieux rendre, dans sa vérité discontinue, ce qu'il appelle « *le diagramme d'une histoire mentale* ». Son œuvre donne tout son sens à l'émouvante réflexion de Nietzsche : « *tout ce qui fut est fragment et énigme, jusqu'à ce que la volonté créatrice ajoute : mais c'est ainsi que je le voulais !* (2)

Depuis les débuts de l'écriture, Borges a opté pour les formes brèves, que ce soit le conte, le poème ou l'essai. Ses textes donc, tous genres confondus, sont caractérisés par l'économie des moyens textuels. La sobriété devient l'une des qualités de l'écriture chez Borges. Comme le fait remarquer Raphaël Lellouche, Borges exerce sur ses textes un « contrôle avare (...), par la rigueur de sa syntaxe et l'économie évasive de l'hypallage, par la précision de son lexique et

¹¹ « ...un mode de vérité, non une vérité homogène et centrale, mais une vérité faite d'angles et d'esquilles » (Pléiade 1 : 1390).

la cohésivité de sa forme... » (127). Borges a préféré la restriction et la rétraction à l'expansion, aux débordements de l'écriture.

Si le souci de restriction et de fragmentation se trouve au centre des préoccupations de l'auteur, cette épigraphe pourrait être celle de toute son œuvre. En effet, elle symbolise pour lui un acte, une morale qui devrait conduire l'auteur à la maîtrise de la langue. Borges pousse loin cette expérience de la restriction; il va jusqu'à imaginer dans un texte de *El Hacedor* « La parábola del palacio » (titre assez révélateur!) un poète qui réussit à rédiger un poème qui, constitué d'un seul et unique mot, renferme, se confond même avec toute la beauté du palais de l'empereur. Ici se trouve exprimée la parabole du rêve de l'écriture borgésienne, son idéal : dire en un mot tout l'Univers. Et c'est ainsi que le fragment tire de ce rêve obsessionnel de l'écriture de Borges sa légitimité et sa vérité. Mieux encore, c'est en tant que fragment que l'auteur souhaiterait que son lecteur lise son œuvre et c'est dans la préface des *Ceuvres complètes* chez La Pléiade qu'il formule ce vœu :

Ce livre est fait de livres. Je ne sais jusqu'à quel point une lecture suivie peut lui convenir ; peut-être y aurait-il plus d'agrément à y entrer et à en sortir au hasard, tout comme on feuillette une encyclopédie ou *l'Anatomie de la mélancolie* de Burton. (1 : X)

1.3. L'ÉPIGRAPHE D'ALFONSO REYES. L'HOMMAGE À L'AUTRE, LE MÊME

Esto es lo malo de no hacer imprimir las obras: que se va la vida en rehacerlas.

ALFONSO REYES, *Cuestiones Gongorinas*, 60. (OC 1 : 174)

Le troisième épigraphe est cette fois un Latino-américain, plus exactement un mexicain, Alfonso Reyes. Ce choix ne peut que susciter notre étonnement et ce pour au moins deux raisons. Tout d'abord, si nous observons son œuvre dans son intégralité, nous n'aurons aucun mal à remarquer la quasi absence d'écrivains non argentins d'Amérique Latine. Selon Michel Berveiller, Borges « n'a jamais caché le peu d'intérêt qu'ils lui inspiraient dans l'ensemble » (167). Il est allé jusqu'à ignorer des auteurs de renom international tels que

le Venezuelien Rómulo Gallegos, le Colombien José Eustasio Rivera, le Guatémaltèque Miguel Ángel Asturias, le Mexicain Octavio Paz, le Cubain Alejo Carpentier, le Chilien Pablo Neruda...

Alfonso Reyes échappe ainsi à la règle, et ce n'est pas là l'unique occasion où il est à l'honneur. A sa mort, en 1959, Borges écrira un assez long poème qu'il lui dédie : « *In memoriam A. R.* » qui sera publié dans son recueil *El Hacedor*. Toujours d'après M. Berveiller, Borges

n'a jamais cessé de témoigner son affectueuse admiration pour le Mexicain - et très cosmopolite - Alfonso Reyes, l'un des rares auteurs non argentins de langue espagnole avec lesquels il eut une correspondance nourrie, et le seul qu'il avouât pour son maître. (168)

D'un autre côté, le choix de cet épigraphé nous paraît encore plus étrange à partir du moment où nous savons que les débuts de l'auteur néophyte ont été marqués par son attachement ardent au sentiment d'argentinité. Les premiers recueils, *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente*, *Cuaderno San Martín* et *Evaristo Carriego*, nous en fournissent une preuve irréfutable. Mettre en exergue la parole d'un mexicain au lieu de celle d'un argentin semble en contradiction avec l'esprit qui règne dans cette première tranche de la création du jeune Borges. D'ailleurs, et c'est là un autre paradoxe, aucune épigraphe externe n'appartient à un auteur argentin.

Une réponse possible à notre interrogation peut nous être livrée par le poème que Borges consacre à ce poète et essayiste mexicain. En effet, le portrait esquissé de cet homme dans « *In memoriam A. R.* » du recueil *El hacedor* nous révèle les raisons essentielles qui ont pu pousser Borges à le citer en exergue. Derrière celles-ci se cache une plus latente qui pourrait être considérée comme la plus déterminante et que nous dégagerons plus loin.

Son cosmopolitisme, son acharnement au travail, son savoir illimité, son humanisme, l'héroïsme militaire de son passé ancestral sont autant de facteurs qui expliquent la fascination que cet homme de lettres a exercée sur Borges ainsi que le rapprochement entre les deux hommes. La première strophe du poème est éloquente à ce titre :

El vago azar o las precisas leyes
 Que rige este sueño, el Universo,
 Me permitieron compartir un verso
 trecho del curso con Alfonso Reyes. (OC 2: 207)¹²

L'image qui se dessine ici nous montre un Alfonso Reyes aux côtés de Borges, proche de lui et lui ressemblant. Les strophes suivantes vont énumérer les points de rencontre entre ces deux hommes auxquels il a été fait allusion un peu plus haut. Au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture de ce poème, un sentiment étrange nous envahit. A travers le portrait de Reyes nous reconnaissons celui d'un Borges. Le « je » et le « tu » semblent se confondre; ce qui est valable pour l'un l'est indubitablement pour l'autre, en partant du passé jusqu'au présent.

Tous deux sont cosmopolites, poètes, humanistes, rénovateurs de la prose espagnole, assoiffés de nouveautés et trouvant le bonheur dans la méditation et la réflexion. Ils partagent le même passé militaire ancestral qui les a marqués tous les deux :

Y a las guerras de Dios tornó gozosa
 La sangre militar de tus mayores.¹³

Ceci est confirmé par l'un des biographes de Borges, Marcos-Ricardo Barnatán, qui raconte (32-33)¹⁴ qu'« une fois Borges associa

¹² « Le vague hasard ou les précises lois / Qui gouvernent ce rêve, l'Univers, / M'ont laissé parcourir une limpide / Étape du chemin avec Alfonso Reyes ».

¹³ « Et, de tes aïeux, le sang militaire / Retourna avec joie aux batailles de Dieu » (Pléiade 2 : 44).

¹⁴ Il y ajoute les propos mêmes de Borges qui n'hésite pas à comparer les deux morts: « El general Reyes tuvo una muerte esencialmente parecida pero quizá más hermosa.(...) fue sin duda una muerte más espectacular que la del coronel Francisco Borges, no es lo mismo un hombre uniformado, con el pecho lleno de condecoraciones, haciéndose acribillar, que un hombre envuelto en un poncho blanco, montado en un caballo tordillo, recibiendo dos balazos de Remington en una estancia ubicada al sur de la provincia de Buenos Aires, pero bueno, ¿qué podemos hacer? Cada hombre busca su propia muerte. » [« Le général

la mort de son grand-père (le colonel Francisco Borges) à celle du père de son ami mexicain Alfonso Reyes » (Traduit par nos soins).

A ce passé commun s'ajoute un destin symétrique qu'exprime parfaitement une formule de ce poème que nous retrouvons, légèrement transformée, dans un autre poème de ce recueil :

Como el Dios del Erígena, quisiste
Ser nadie para ser todos los hombres. (208)¹⁵

Le poème le plus court de Borges portant un titre en français "Le regret d'Héraclite" et figurant vers la fin du recueil dit ceci :

Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca
Aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach. (OC 2: 230)¹⁶

Ces deux expressions presque similaires achèvent l'esquisse de deux portraits symétriques qui entretiennent les deux auteurs dans une relation de spécularité. S'ils ont parcouru « une limpide étape du chemin » ensemble c'est parce qu'ils se ressemblent. Il apparaît sous les traits d'une figure paternelle aimée dont la disparition a été vécue dans la douleur telle que l'exprime les deux derniers vers du même poème :

No profanen las lágrimas el verso
Que nuestro amor inscribe a su memoria.¹⁷

Reyes eut une mort essentiellement similaire mais peut-être plus belle (...); elle fut plus spectaculaire que celle du colonel Francisco Borges. Il n'y a rien de semblable entre un homme en uniforme, avec la poitrine pleine de décorations, se faisant cribler de balles et un homme enveloppé dans un poncho blanc, chevauchant un cheval gris, recevant deux balles de Remington dans une ferme située au sud de la province de Buenos Aires, mais bon, que pouvons-nous faire ? Chaque homme cherche sa propre mort. »] Traduit par nous.

¹⁵ « Comme le Dieu d'Erigène, tu voulais / N'être personne pour être tous les hommes ».

¹⁶ « Moi, qui fus d'hommes, je n'ai jamais été / Celui dans l'étreinte de qui dé-faillait Mathilde Urbach ».

1.3.1. QUAND L'ÉPIGRAPHE SUPPLÉE LA DÉDICACE

Ajoutons à cela le fait que, parmi de rares auteurs, Borges le reconnaît pour son maître, ce qui revient à dire son « guide ». Nous pouvons le comparer à un Lugones : ¹⁸, cette autre figure paternelle, cet autre miroir auquel Borges consacre une belle dédicace, et comme par hasard, c'est celle du recueil *El Hacedor* qui renferme le poème écrit à la mémoire de Reyes.

L'épigraphe, dans ce sens, semble partager avec la dédicace l'une de ses fonctions essentielles. Borges a connu personnellement Alfonso Reyes qui était l'un de ses grands amis¹⁹; ce dernier avait également dirigé et financé la revue *Proa* comme il avait financé la publication du troisième livre de Borges *Cuaderno San Martín*.

Dans ce contexte précis, l'épigraphe imite la dédicace, la double; certes elle met en exergue une parole à laquelle souscrit notre auteur, nous y reviendrons plus tard, mais le plus important dans cet acte est le désir de rendre hommage à un grand ami. Plus qu'un symbole, puisqu'elle représente aussi le livre, elle est avant tout une expression solennelle, inaugurale d'un sentiment authentique de reconnaissance, de gratitude.

Épigraphe et dédicace se confondent et l'auteur n'hésite pas ainsi à faire d'une pierre deux coups ; ce n'est nullement étonnant de la part d'un Borges qui est sans cesse à la quête du Signe Merveilleux qui aurait le pouvoir d'évoquer en même temps un nombre infini de choses.

¹⁷ « Que les larmes ne profanent pas le poème/ Que notre amour écrit à sa mémoire ».

¹⁸ Cf. l'analyse consacrée à la dédicace à Leopoldo Lugones dans Lhioui 163.

¹⁹ Selon le témoignage de María Esther Vázquez "Entre las amistades felices a las que alude Borges, se contó la de Alfonso Reyes, humanista mexicano y embajador de su país en la Argentina precisamente en 1927, que ejerció una notable influencia sobre nuestro escritor" (110). [« Parmi les amitiés heureuses auxquelles Borges fait allusion, il existe celle d'Alfonso Reyes, humaniste mexicain et ambassadeur de son pays en Argentine, précisément en 1927, qui exerça une influence remarquable sur notre écrivain. »](Traduit par nous)

1.3.2. L'ÉPIGRAPHE D'A. REYES. UN AVEU SUSPECT

Il est temps maintenant de regarder du côté du contenu de l'épigramme en question. Il s'agit d'une citation extraite du livre d'Alfonso Reyes *Cuestiones gongorinas* (*Questions gongorines*) : « Esto es lo malo de no hacer imprimir las obras : que se va la vida en reha-cerlas. »²⁰

D'emblée, se dégage le lien entre cette épigramme et celle de Fitzgerald : la question de la publication est au centre de ces deux éléments paratextuels. Les mots « imprimer » et « publication » semblent être les variantes d'un même acte, d'un même souci que partagent presque tous les écrivains, à un moment ou un autre de leur créativité. C'est l'histoire de la transformation de l'écrit en un objet de lecture. C'est le passage de l'état instable, mouvant de l'écriture à une forme plus achevée et « immuable » grâce à la publication.

Depuis le seuil, grâce à cette épigramme qui justifie en apparence le besoin de publication, nous nous trouvons au cœur même de la problématique bien borgésienne de la réécriture. L'aveu de cette épigramme, rêve de jeunesse peut-être!, apparaît ainsi en contradiction avec l'attitude de cet auteur, attitude de maturité, vis-à-vis de ses textes, vis-à-vis de l'écriture d'une façon générale. C'est ce dernier Borges qui attestera plus tard dans une révélation choisie comme épigramme par l'éditeur de Gallimard à l'introduction de la Pléiade que « Tout est brouillon en effet, l'idée de texte définitif ne relevant que de la religion ou de la fatigue. »²¹ ; on pourrait lui ajouter « ou de la jeunesse ».

Il fera plus tard (le 19 mai 1986), au crépuscule de sa vie et plus exactement à moins d'un mois de la date de son décès (le 14 juin 1986), une révélation qui confirme ce que nous avons conclu :

²⁰ « C'est tout l'inconvénient de ne pas faire imprimer ses œuvres : on passe sa vie à les refaire. » (Pléiade 1 : 1434).

²¹ "... no puede haber sino borradores-. El concepto de texto *definitivo*, no corresponde sino a la religión o al cansancio" De la Préface à la traduction en vers espagnols du « Cimetière marin » de Paul Valéry (OC 4: 151, Pléiade 2 : 441).

Comme Coleridge, j'ai toujours su, dès mon enfance, que mon destin serait littéraire. Je ne savais pas alors que – comme le pensait Emily Dickinson – la publication n'est pas la partie essentielle du destin d'un écrivain... (Préface aux *Ceuvres Complètes*. Pléiade 1 : XI)

L'épigraphe semble ainsi en contradiction avec la véritable attitude de Borges vis-à-vis de l'écriture. Il n'avait jamais cessé de réécrire en permanence les ouvrages déjà publiés, d'où le souci de La Pléiade « de fournir au lecteur les variantes existant entre le texte définitif et les états antérieurs (préoriginales, originales, rééditions anciennes) » (Pléiade 1 : LXXXIV). Plus encore, Borges ne s'est pas seulement limité à réécrire, « a rehacer » ses textes, il fut quelquefois l'auteur de leur disparition, « ...il a érigé l'inquisition en système d'écriture » (Bernès, Pléiade 1 : XVI). Il a brûlé son premier recueil de poèmes *Rythmes rouges*, ses quatre premiers recueils d'essais *Los naipes del tahúr*, *Inquisiciones* (titre prémonitoire), *El tamaño de mi esperanza* et *El idioma de los argentinos*.

La création pour Borges ne peut être conçue en dehors de la mouvance, de la réécriture et de l'inachèvement. Un ouvrage n'est jamais un objet fini, ni le livre tant désiré; à ce propos, il avoue ceci à Jean-Pierre Bernès dans un entretien inédit: « Nous passons notre vie à attendre notre livre, et il ne vient pas. »

Malgré les propos dissuasifs de l'épigraphe, nous assistons à travers son œuvre et sa généalogie à un Borges sans cesse réécrivant son texte, et chaque fois à la quête du livre qui restera toujours pour lui *le livre à venir*.

1.4. L'ÉPIGRAPHE DE QUEVEDO. UNE RESCAPÉE DE L'OUBLI

...Supplementum livii; Historia infinita temporis atque aeternitatis...

QUEVEDO, *Perinola*, 1632. (OC 1: 349)

Cette épigraphe au recueil *Historia de la eternidad* (1936) ne figure pas dans l'édition originale. Elle fut ajoutée au texte à l'occasion de la réédition de 1953, tout comme le prologue. La Pléiade ne fait aucune allusion à la disparition de la deuxième épigraphe de ce livre, celle de Johnson, pourtant bien présente, en deuxième position, dans

l'édition Emecé de 1974 et celle de María Kodama y Emecé de 1989. Nous en reparlerons plus loin.

Selon Borges, Francisco de Quevedo représente avec Cervantès l'un des meilleurs auteurs espagnols. Dans une introduction aux *Ceuvres Choisies* de Quevedo, reproduite plus tard dans *Otras inquietaciones* sous le titre « Quevedo », Borges énumère les raisons de cette reconnaissance ainsi que celles de sa marginalisation par les historiens de la littérature. Ces derniers ont estimé que son écriture se refuse au « moindre épanchement sentimental » (Pléiade 1 : 700) (c'est également ce que certains critiques reprochent à notre auteur); Borges, lui, ajoute une autre raison qui consiste dans le fait que « ...Quevedo, quoique virtuellement il ne soit inférieur à personne, n'a trouvé aucun symbole qui pût s'emparer de l'imagination du public. »²²

Ceci n'enlève rien à l'admiration que Borges lui témoigne, entre autres parce que sa grandeur est dans le *verbe*. En effet, Quevedo est avant tout un styliste des lettres espagnoles. Chez lui, « ...la pensée est moins digne de mémoire que le tour des phrases » (702)²³. Sa poésie, surtout celle qui parle d'amour, « nous laisse insatisfaits »; en revanche, celle qui a le plus d'impact et qui plaît le plus est celle où il exprime sa mélancolie, son courage ou son désenchantement » (703). Un distique²⁴ sera gravé à jamais dans la mémoire de Borges, il servira de symbole générateur à la création poétique chez lui. Dans le poème « La luna » du recueil *El Hacedor*, la lune ensanglantée de Quevedo figure parmi les plus célèbres de la poésie universelle:

²² « ... virtualmente, Quevedo no es inferior a nadie, pero no ha dado con un símbolo que se apodere de la imaginación de la gente » (OC 2: 38).

²³ « El pensamiento no es memorable aunque lo son las cláusulas » (40).

²⁴ Ce distique appartient au sonnet « Immortelle mémoire de Don Pedro Girón, duc d'Osuna, mort en prison ». Voici la traduction de ce distique donnée par la Pléiade: *Les campagnes de Flandre ont été son tombeau/ La lune en sang, son épitaphe.*

Más que las lunas de las noches puedo
 Recordar las del verso: la hechizada
Dragon moon que da horror a la balada
 Y la luna sangrienta de Quevedo.²⁵

En conclusion à cet essai sur Quevedo, Borges avoue ouvertement la grandeur de cet auteur en faisant valoir plus sa qualité d'homme de lettres que celle d'homme tout court :

Trois cents ans ont passé depuis la mort corporelle de Quevedo, mais il continue d'être le plus grand artiste des lettres hispaniques. Comme Joyce, comme Goethe, comme Shakespeare, comme Dante, comme aucun autre écrivain, Francisco de Quevedo est moins un homme qu'une vaste et complexe littérature. (Pléiade 2 : 706)²⁶

1.4.1. L'ÉPIGRAPHE ET LE TITRE. UNE RELATION SPÉCULAIRE

Le cas de l'épigramme d'*Historia de la eternidad* est assez particulier. Non seulement elle reproduit et double le titre mais elle le développe : « ...*Supplementum livii; Historia infinita temporis atque aeternitatis...* » (« ...Supplément de Tite Live; Histoire infinie du temps et de l'éternité... »). Si le temps et l'éternité ont une histoire, cette épigramme a également la sienne. Elle a suivi tout un parcours fait d'enlèvement et d'appropriation. Il s'agit d'abord du titre d'un ouvrage qui appartient initialement à un certain don Pellicer y Tobar et qui lui fut enlevé par un ami de Quevedo, le docteur Juan Pérez de Montalbán pour atterrir en fin de circuit dans l'œuvre de Quevedo, *La Perinola*, laquelle œuvre est à son tour dédiée au docteur Montalbán.

²⁵ « Plus que des lunes de nuit je me souviens / Des lunes des vers, l'ensorcelée / *Dragon-moon* dont la ballade tire son horreur / Et la lune de Quevedo ensanglantée ».

²⁶ "Trescientos años ha cumplido la muerte corporal de Quevedo pero éste sigue siendo el primer artífice de las letras hispánicas. Como Joyce, como Goethe, como Shakespeare, como Dante, como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura" (OC 2: 44)

Comment, après cette démonstration, ne pas voir dans cette épigraphe, à l'exemple d'une miniature, d'une maquette, un miroir de toute la conception de la littérature chez Borges? Tout appartient à tout le monde et à personne Comme l'exprime si bien Abbelkébir Khatibi « Borges – pour son plaisir et parfois le nôtre- a au moins quelque peu libéré la question de l'érudition, fiction d'un texte sans origine, sans aucune vérité finale » (note finale).

Cette fois, le titre et l'épigraphe, la main dans la main, et avec emphase, mettent en exergue une préoccupation métaphysique d'une extrême importance pour Borges : le problème du temps et de l'éternité. Cette question universelle le détourne de ses sujets « argentins », des mythologies locales. C'est sans doute parce que *Histoire de l'éternité* est un ouvrage sur le temps que son auteur ne l'a jamais renié, bien au contraire, il le juge « intéressant » en 1979 « ...plus par les thèmes qu'il traite que par ce qu'[il] di[t]. » (Carrizo 205).

En conclusion, nous considérons que cette épigraphe remplit plusieurs fonctions: premièrement, elle intègre le titre et le complète; deuxièmement, elle commente l'ouvrage en qualifiant le mot « Histoire » » d'*infinie* et en ajoutant la notion du « temps » à celle d'éternité; troisièmement, l'épigraphe n'est pas sans apporter une caution inestimable au livre, une caution tardive puisque l'épigraphe a été ajoutée plus tard; comme il a déjà été signalé, la première édition, celle de 1936²⁷, est marquée par l'absence ostentatoire de toute épigraphe, plus encore de tout autre élément paratextuel, en dehors du titre bien évidemment, car nous savons que même le prologue a été ajouté en même temps que les épigraphes à l'occasion de la deuxième édition en 1953²⁸.

La question incontournable reste la suivante: quel besoin Borges aurait-t-il éprouvé, après coup, d'habiller son texte, de l'envelopper

²⁷ Buenos Aires: Vial y Zona, 1936.

²⁸ T.1 de la 1ère édition des œuvres complètes chez Emecé en 1953. Comme le constate la Pléiade (1 : 1516), « ce prologue a été remanié et amplifié pour l'édition de 1974 des Œuvres complètes. ».

d'un paratexte? Aurait-il estimé que le texte *nu* n'était pas suffisant et donc il lui fallait une parole supplémentaire pour le soutenir, le consolider?

Cette dernière hypothèse n'est pas à écarter, mais elle n'est pas la seule. Reprenons l'histoire de la première édition d'*Historia de la eternidad* en 1936. Selon le témoignage de María Esther Vázquez, seulement trente six exemplaires furent vendus pour toute une année. A ce propos, elle raconte la réaction pleine d'humour, mais surtout ironique, de Borges face à ce « succès » (*éxito*) :

Si on pense à trente sept personnes, ces personnes sont réelles; chacune a un portrait, une famille, vit dans une rue bien déterminée. Tandis que si quelqu'un vend deux mille exemplaires, c'est comme s'il n'avait rien vendu, parce que deux mille est un chiffre très vaste. Peut-être bien que trente sept sont-ils beaucoup, peut-être aurait-il été préférable qu'ils soient au nombre de sept.²⁹

C'est donc une évidence, le livre n'a pas connu une grande diffusion, pour ne pas dire qu'il n'en a presque pas eu. Il a fallu attendre l'édition de 1953 qui sera augmentée de deux épigraphes, un prologue et deux nouveaux essais. Le livre connut alors un grand succès. Même si M.-R. Barnatán omet d'évoquer les épigraphes, il avoue que c'est grâce au prologue tardif et aux deux nouveaux essais que ce livre, plusieurs années plus tard, a finalement connu le succès.³⁰

²⁹ «Si uno piensa en treinta y siete personas, esas personas son reales; cada una tiene un rostro, una familia, vive en una determinada calle. Mientras que si uno vende dos mil ejemplares, es lo mismo que si no hubiera vendido nada, porque dos mil es una cifra muy vasta. Quizá treinta y siete ya son demasiados, quizá habrá sido mejor que fueran siete. » (154, traduit par nous).

³⁰ M.-R. Barnatán explique de la façon suivante la mauvaise réception que ce texte a eue: « Por sus temas y por su lenguaje, el libro no denota ninguna de las exigencias elementales para considerarlo bajo el colorista epígrafe de "literatura argentina". Tampoco hay una invitación a la polémica como en *Discusión*, y sus intereses son literarios, metafísicos o retóricos en estado puro. Cuando en 1953 el libro se reeditó con un prólogo y dos nuevos ensayos ("La metáfora", y el después célebre artículo sobre "El tiempo circular"), fue descubierto como un

Il y a eu certes le besoin d'ajouter un paratexte afin de permettre au lecteur de se préparer avant d'entrer de plain-pied dans le texte. Comme le souligne Genette, le paratexte est « une sorte d'écluse qui leur [aux lecteurs] permet de rester « à niveau » ou si l'on préfère, un sas qui permet au lecteur de passer sans trop de difficulté respiratoire d'un monde à l'autre » (Genette 374-375). Seulement, cette fonction d'adaptation que remplit le paratexte d'une façon générale n'est pas la plus importante dans le cas de Borges. Nous l'avons déjà expliqué dans le cas de la dédicace et même du titre. Nous verrons plus loin ce qui en est pour le prologue, cet autre élément paratextuel qui nous réserve bien des surprises.

Nous avons l'impression que Borges cite un auteur en épigraphe surtout parce qu'il l'apprécie, parce qu'il lui plaît. Il existe une autre raison, et non la moindre, qui est valable pour toute son écriture, celle de brandir au lecteur, encore au seuil du texte, son propre statut de lecteur. Ce n'est qu'à l'occasion des épigraphes que Borges pratique la citation pure.

L'auteur de « Pierre Ménard, autor del Quijote » est d'abord un lecteur, la conclusion à laquelle aboutit Raphaël Lellouche à la fin du chapitre consacré à l'analyse de ce conte est à même de confirmer cette idée car pour lui « ...l'écrivain borgésien [est] un bon lecteur qui fait croire à ses lecteurs qu'ils ont inventé son œuvre invisible » (210). La citation qui est devenue dans la pratique de l'écriture par Borges synonyme d'épigraphe sert donc à prévenir le lecteur de la nature de son texte, à annoncer sa couleur comme on le dit familièrement. Citer c'est répéter et là nous rejoignons irrévocablement le

libro nuevo de Borges y aplaudido con un notorio retraso de casi veinte años" (273). [« A cause de ses thèmes et de son langage, le livre ne remplit aucune des exigences élémentaires susceptibles de faire de lui un livre digne d'appartenir à la « littérature argentine ». On n'y trouve pas non plus une invitation à la polémique comme c'est le cas dans *Discussion*, et ses intérêts sont littéraires, métaphysiques ou rhétoriques à l'état pur. Quand, en 1953, le livre fut réédité avec un prologue et deux nouveaux essais (« La Métaphore », et ensuite le célèbre article sur « Le Temps circulaire »), il fut découvert comme un nouveau livre de Borges et applaudi avec un retard de presque vingt ans. »] Traduit par nous.

thème du « temps circulaire » (c'est *par hasard* le titre d'un essai du recueil en question), l'un des thèmes essentiels de l'œuvre de Borges dont découle celui de la création récurrente.

« Je cite donc je lis », « je cite donc je suis érudit », « je cite donc j'écris sur et avec les autres », voilà ce qu'un lecteur de Borges est censé comprendre à la lecture des épigraphes, c'est aussi le pacte que tous deux signent au seuil du texte surtout au début de sa carrière, dans ses premières publications où les règles de la lecture devaient être arrêtées, définies avec les lecteurs encore néophytes de l'écriture borgésienne naissante.

Partant, l'épigraphe semble remplir, dans le cas de Borges, une fonction d'initiation du lecteur, une fonction donc initiale dont l'utilité devait s'arrêter une fois les lecteurs initiés. Après *Historia de la eternidad*, l'écriture de cet auteur avait frayé son chemin dans le monde sévère de la célébrité à l'échelle universelle avec comme caractéristique dominante l'intertextualité.

Ceci peut expliquer le fait que l'épigraphe de Quevedo est la dernière ; plus aucun recueil après ne connaîtra ce sort, Borges en a même éliminé une, celle de Johnson qui avoisinait celle de Quevedo, lors de la publication de son œuvre complète chez Gallimard, en Pléiade. Aurait-elle été de trop ?

1.5. L'ÉPIGRAPHE DE JOHNSON. UNE VICTIME DE L'INQUISITION BORGÉSIENNE.

... nor promise that they would become in general, by learning criticism, more useful, happier, or wiser.

JOHNSON, *Preface to Shakespeare*, 1765.

Rappelons d'abord brièvement que le recueil de *Histoire de l'éternité* dans sa première édition (1936) n'était accompagné d'aucun paratexte en dehors du titre. La deuxième édition (1953) connut un meilleur sort, deux épigraphes et un prologue l'habillaient. La Pléiade (1993) déposséda ce recueil de la deuxième épigraphe tout en gar-

dant celle de Quevedo, il ne faut pas oublier de préciser que cet acte d'inquisition est auctorial, c'est Borges qui a dû en décider ainsi ³¹.

Nous savons que Borges a renoncé également à des dédicaces, les a remplacées par d'autres à l'intention d'autres dédicataires. Des prologues ont été modifiés, augmentés. Le paratexte de cet auteur, tout comme ses recueils, n'a pas échappé au temps et à la mouvance. Ceci n'est pas propre à Borges car le paratexte se doit de s'adapter au lecteur qui n'est jamais le même, c'est l'une de ses spécificités inaltérables comme le souligne Genette:

Plus flexible, plus versatile, toujours transitoire parce que transitif, le paratexte lui est un instrument d'adaptation : d'où ces modifications constantes de la « présentation » du texte (c'est-à-dire de son mode de présence au monde), du vivant de l'auteur par ses propres soins, puis à la charge, bien ou mal assumée, de ses éditeurs posthumes. (375)

Il est indiscutable que le point de vue de l'auteur est au centre de la pratique paratextuelle et donc la décision de faire disparaître une épigraphe doit trouver sa justification dans un changement d'orientation, de pôle d'intérêt chez l'auteur. Plusieurs hypothèses pourraient être avancées afin d'expliquer cette élimination tardive. L'auteur-épigraphe, en l'occurrence Johnson, aurait-il perdu son crédit auprès de Borges? Ce dernier aurait-il appréhendé le risque d'une influence indésirable qu'une telle épigraphe pouvait exercer sur les lecteurs? Ou tout simplement cette épigraphe ne convenait-

³¹ Jean-Pierre Bernès dans "Note sur la présente édition" de la Pléiade explique à quel point Borges a collaboré à l'élaboration de cette édition, toutes les décisions passaient par lui: "Borges envisageait avec bonheur la perspective d'une telle publication. Au reste, non content de l'autoriser, il y a apporté son concours; jusqu'à l'extrême fin de sa vie, il a pris part à l'élaboration de ce projet, pour lequel il a spécialement écrit la Préface qui figure en tête de ce livre. Bien plus, lors des entretiens que nous avons eus avec lui, à Genève, en 1986, *il a guidé notre travail*, en nous livrant avec générosité ses réflexions sur son œuvre, et en nous indiquant quels textes oubliés il acceptait que l'on exhumât pour l'occasion" (Pléiade 1 : LXXXI, souligné par nous)

elle plus à l'air du temps, à l'esprit d'un certain profil de lecteur recherché par Borges?

Avant d'essayer de trouver une réponse à ces interrogations, il serait temps de prendre connaissance du contenu de cette épigraphe infortunée. En voici le texte en langue originale, l'anglais, tel qu'il apparaît dans l'édition María Kodama et Emecé (1989) : « *...nor promise that they would become in general, by learning criticism, more useful, happier, or wiser* ». ³²

Samuel Johnson, cet homme de lettres anglais, a toujours attiré la sympathie et la considération de Borges qui ne tarissait pas d'éloges à son propos. Ce qui le fascinait le plus chez lui c'était essentiellement sa modération et son humour. Il appréciait également son attitude vis-à-vis de la critique qui, selon lui, ne pouvait changer en rien le plaisir et le bonheur de la lecture. L'épigraphe en question reproduit cette constatation.

L'inutilité de la critique est le sujet de cette épigraphe qui est paradoxalement celle d'un ouvrage constitué d'essais critiques. Elle s'inscrit donc en porte-à-faux par rapport au texte, remplissant une fonction de contre-propagande. Nous notons certes à ce niveau là une rupture entre le paratexte et le texte. Si la critique ne rend ni plus utile, ni plus sage, ni plus heureux alors pourquoi le lecteur perdrait-il son temps à lire des textes critiques? Tout porte à croire que Borges a procédé à la suppression de cette épigraphe pour en éviter les effets indésirables.

Cependant, il n'hésitera pas, à plusieurs occasions, à afficher son refus de la critique, peut-être pas de toute la critique mais de celle académique, systématique, autrement dit universitaire. Rappelons nous l'essai « De la supersticiosa ética del lector » (*Discusión*) où il déclare la guerre à toute lecture « indifférente à la conviction personnelle ou à l'émotion », celle qui ne cherche que les « technique-

³² La Pléiade n'ayant pas proposé une traduction en français de cette épigraphe, en voici la nôtre : « ...ni promettre qu'ils pourraient devenir en général, grâce à la connaissance de la critique, plus utiles, plus heureux ou plus sages. »

ries » pour décider si un livre a le droit ou non de lui plaire (Pléiade 1 : 209).

Au terme de cette étude de l'épigraphe externe chez Borges, force est de constater que cet élément paratextuel ne se cantonne pas dans les quatre fonctions dégagées par Genette. Il les déborde largement pour servir d'espace d'expression des préoccupations littéraires et existentiels de Borges. Parce qu'elle est une référence intertextuelle, l'épigraphe renseigne le lecteur sur les orientations et les préférences esthétiques, philosophiques, idéologiques...

Ainsi, nous y rencontrons ses concepts concernant l'écriture tels que l'esthétique du fragmentaire (De Quincey), la publication et l'imprimerie (Fitzgerald et Reyes), la critique (Johnson). C'est dans l'épigraphe également que la question métaphysique du temps et de l'éternité est annoncée. Outre ces fonctions, l'épigraphe, qui accuse le choix de Borges pour certains auteurs qu'il place à l'orée de ses livres, permet d'appréhender une autre fonction. En effet, au-delà de la simple caution apportée par l'auteur de la citation, l'épigraphe laisse entrevoir les contours d'une relation spéculaire que l'auteur entretient avec la plupart des épigraphés tels que Fitzgerald, Reyes, De Quincey. C'est dans ce sens là qu'elle s'apparente souvent à la dédicace.

Lieu de spéculation également, l'épigraphe est prise au sérieux par Borges qui n'hésite pas à éliminer celle qui ferait du tort à son œuvre. Elle remplit aussi une fonction d'avertissement et d'initiation du lecteur qui, grâce à l'épigraphe, se trouve renseigné sur l'importance de l'intertextualité dans l'écriture de Borges.

2. LES ÉPIGRAPHES INTERNES OU LES ÉPIGRAPHES DE TEXTES

Elles sont relativement plus nombreuses et plus variées que les épigraphes externes. Les auteurs et les sources des citations se présentent dans l'ordre suivant : Manuel Bilbao, R. L. Stevenson, L. Carroll, Robert Burton, W. B. Yeats, *Le Coran*, T. E. Lawrence, Francis Bacon, Yeats, Apollodoro, *Job* 13, Ernest Renan, *Le Coran*, Shakespeare (Hamlet), Hobbes, Alexander Pope, Chesterton, Daniel von Czepko, Angelus Silesius, Morris, Samuel (La Bible), *Volsunga Saga*, Diderot, Quevedo, Georges Herbert, De Quincey.

Nous estimons que le nombre de vingt-cinq épigraphes internes (celles retenues par Borges dans la Pléiade) n'est pas important, vu le nombre total des pièces de recueils. Peu de textes, poèmes, contes et essais connaissent le privilège d'une épigraphe. Nous remarquons cependant que les recueils de contes *Ficciones*, *El Aleph* et *El libro de arena* comptent le plus grand nombre d'épigraphes : huit dans *El Aleph*, cinq dans *Ficciones*, quatre dans *El libro de arena*. Le recueil d'essais *Otras inquisiciones* est le seul qui dispose de quatre épigraphes. Notons au passage qu'il arrive à Borges de doter un texte de deux épigraphes comme c'est le cas pour le conte « El Aleph » du recueil du même titre et l'essai « Nueva refutación del tiempo » du recueil *Otras inquisiciones* avec cette seule différence que pour « El Aleph », les deux épigraphes sont placées entre le titre et le texte alors que l'essai « Nueva refutación del tiempo » se trouve encadré par les deux épigraphes telle une fortification qui le protège de tout assaut ou violation.

Ainsi, nous constatons que l'épigraphe borgésienne a choisi le conte comme son espace de prédilection. Comment expliquer alors ce besoin de l'auteur de doter d'épigraphes particulièrement ce type d'écriture?

Précéder un texte de la parole d'un autre, c'est dans un certain sens offrir au lecteur « une icône, au sens d'une entrée privilégiée dans l'énonciation » (Compagnon 337); l'épigraphe peut ainsi être considérée comme le résumé du texte, elle peut également n'exister que pour détourner le lecteur de l'essentiel, servir de distraction. Quelquefois, elle se veut voix de la vérité surtout quand Borges la puise dans les livres divins (Coran, Bible...), mais l'est-elle vraiment? A la lumière de ses hypothèses, quel est le statut de l'épigraphe interne chez Borges? Ressemble-t-il à celui de l'épigraphe externe?

2.1. LES ÉPIGRAPHES DE CONTES. DES PISTES DE LECTURE

Tout comme pour les épigraphes externes (sur cinq épigraphés trois sont anglais), ce qui attire notre attention ici en premier lieu c'est la suprématie d'épigraphés anglais : poètes, essayistes, philosophes, romanciers. Ces derniers l'emportent largement sur les autres; sur dix-neuf épigraphes de contes, huit appartiennent à des auteurs an-

glais, deux à des auteurs français, deux au même auteur irlandais Yeats, deux sont tirées du *Coran*, une de la *Bible*, une du *Livre de Job*, une autre de la *Volsunga Saga*; un Argentin et un Grec signent les deux qui restent.

On est tenté de voir dans ce choix des épigraphes un classement de la littérature universelle chez l'auteur où son goût prononcé pour la culture anglaise reste une vérité indéniable. La culture orientale, surtout religieuse, occupe la deuxième place, viennent ensuite au même niveau les littératures germanique, espagnole et grecque. Ceci nous permet certes de découvrir les sources préférées d'inspiration de l'auteur, les lectures qui ont accompagné la genèse de ses contes. Nous assistons progressivement à la naissance d'un portrait : celui de l'auteur-lecteur.

Empruntées à des auteurs hermétiques, la plupart du temps des philosophes, ces épigraphes sont énigmatiques et exigent plusieurs lectures. Elles assurent ainsi pleinement leur fonction que Michel Charles définit de la façon suivante: « La fonction de l'exergue est largement de donner à penser sans qu'on sache quoi » (185). Seulement, les lecteurs des épigraphes de Borges, comme dans une tempête en mer, ont l'impression de se cogner contre des rochers glissants auxquels ils n'arrivent pas à s'agripper. Les épigraphes s'érigent en obstacles entre le co-texte et le lecteur en installant ce dernier dans la confusion et l'ambiguïté. Il y a des risques pour qu'il recule, abandonne même mais ce serait compter sans sa curiosité. Borges n'ignore pas ces choses là. Le lecteur fonde tout son espoir de percer le mystère de l'épigraphe sur le co-texte.

Ainsi, ce seuil se voit attribuer l'une de ses fonctions essentielles chez Borges : celle de se porter garant de la lecture. L'autre fonction, en relation étroite avec celle-ci, est celle d'introduire un mode de lecture. En effet, l'activité herméneutique de déchiffrement de la fiction se trouve engagée à l'orée du conte, une façon bien borgésienne de montrer que la fiction, au même titre que l'essai, inclut une réflexion d'ordre philosophique, ontologique. Comme le souligne R. Lellouche :

Ce que le texte « représente » alors, c'est une détermination troublante de la relation herméneutique aux textes comme entrée de

plain-pied du lecteur dans le monde irréel des entités extramondaines de la fiction . (219)

Les épigraphes des contes, par leur nature, avertissent le lecteur des intentions et orientations polémiques et philosophiques de la fiction. Le lecteur pourrait ainsi se dire avec Lellouche : « Ce récit est donc bien un essai d'herméneutique déguisé » (223).

Il n'est nul doute que l'épigraphe pose le cadre de référence de la fiction qui sera confirmé par la suite dans le récit. Nous pouvons citer à ce propos l'exemple du conte « La biblioteca de Babel » où l'expression de l'épigraphe « ...la variation des vingt-trois lettres. » se trouve être l'essence même du texte. La première phrase de l'incipit rappelle l'épigraphe par le mot « infini » qui est à l'origine de la réflexion dans ce texte et qui sera développé le long du récit. Il en est de même pour l'épigraphe du conte « Las ruinas circulares ». « Et s'il cessait de rêver de toi... » est une phrase inachevée du chapitre VI de *De l'autre côté du miroir* de Lewis Carroll. Inachevée, cette épigraphe énigmatique trouve son écho au début du deuxième paragraphe du texte qui nous apprend que le dessein de l'étranger qui vient d'arriver dans cet ancien temple incendié est de « rêver un homme : il voulait le rêver avec une intégrité minutieuse et l'imposer à la réalité ».

Étrange dessein mais qui peut se soumettre à plusieurs lectures. D'après Woscoboinik, cette épigraphe laisse

entrevoir ici un hommage de Borges à son père mort, qui fut à son tour le rêve du Colonel Francisco Borges. Ce dernier, blessé dans son orgueil, se fit tuer lors de la bataille de « La Verde » : avec les bras en croix, il avança vers l'endroit où le feu était le plus violent. (169)

Rêver un homme symbolise ainsi l'acte de procréation que Borges porte en horreur, ne confesse-t-il pas au début du conte « Tlön, Uq-bar, Orbis Tertius », en mettant cette déclaration sur le compte d'un

hérésiarque, que “les miroirs et la copulation étaient abominables, parce qu’ils multipliaient le nombre des hommes”³³.

D’autres épigraphes ressemblent à des énoncés de dissertations que l’auteur-élève analysera et développera dans son texte. C’est un « exercice d’écriture », le terme est si cher à Borges (nous aborderons cet emploi dans la quatrième et dernière partie de ce présent travail). L’histoire (la diégèse) n’est alors qu’une illustration d’une thèse, *un argument*. Tel est le cas pour les épigraphes des contes « Tema del traidor y del héroe », « El inmortal », « El Aleph » (la deuxième épigraphe). D’autres se présentent sous forme d’une énigme à la façon de celle du Sphinx, nous pensons à celles des contes suivants : « Biografía de Tadeo Isidoro Cruz », « *Deutsches Requiem* », « Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto » du recueil *El Aleph*, « El congreso », « Utopía de un hombre que está cansado » du recueil *El libro de arena*. Ainsi s’affichent dès le seuil du conte l’engouement de l’auteur pour la tradition de la fable, proche du roman policier, et sa fascination pour la philosophie car c’est la rencontre des deux qui a donné naissance au conte borgésien.

Dans l’espace restreint de l’épigraphe, l’énigme, par sa concision et son étrangeté, est le récit minimal qui correspond au goût borgésien de l’infiniment petit qui renferme l’univers et tous ses mystères. Nous pouvons parler ainsi de représentation en abyme dans le cas du rapport de l’épigraphe avec le conte. Ceci est valable pour les épigraphes tirées du *Coran*.

2.1.1. LE CAS DES ÉPIGRAPHES CORANIQUES

En citant en exergue et à deux reprises *Le Livre*, Borges clame haut sa fascination pour cette « Mère du Livre » (« El Libro », en *Siete Novelas*, OC 4 : 167, Pléiade 2 : 738). Il reconnaît de cette façon, la plus solennelle qui soit, que ce livre sacré renferme les énigmes les plus

³³ “...los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (OC 1: 431).

étonnantes et les thèmes religieux, philosophiques et métaphysique que l'auteur affectionne. Dans la vaste et infinie bibliothèque de Borges, le *Coran* occupe une place de prédilection, tout autant qu'un livre de Shakespeare ou d'Homère.

Si l'écriture de Borges se définit essentiellement par son cosmopolitisme et sa bibliothèque plurielle, elle reste profondément marquée par la culture orientale et plus particulièrement par la culture arabo-musulmane. Comme il l'explique dans sa conférence sur les *Mille et Une Nuits* : « En disant l'Orient, je crois que tout le monde pense d'abord à l'Orient islamique puis, par extension, à l'Orient du nord de l'Inde »³⁴, il ajoute plus loin que

c'est à ce livre [*Les Mille et Une Nuits*] que nous pensons d'abord; ensuite seulement nous pensons à Marco Polo ou aux légendes du prêtre Jean, à ces rivières de sable charriant des poissons d'or. En premier lieu, nous pensons à l'Islam. (Pléiade 2 : 673)³⁵

Comme le souligne O. Aouad Lahrech (30), l'Islam est « la alteridad fundamental » (l'altérité fondamentale) pour Borges.

Dans sa conférence intitulée « El libro », Borges parle du *Coran* en le comparant aux autres livres qui ont marqué les civilisations, lesquelles civilisations ont choisi chacune un livre pour la représenter. L'exemple du *Coran* séduit particulièrement Borges; son origine divine, son auteur, qui est Dieu, et sa nature font de lui *Le Livre Sacré* par excellence :

L'antiquité a donc vis-à-vis du livre une attitude que nous avons du mal à comprendre, qui ne ressemble pas à notre culte du livre. On voit toujours dans ce dernier un succédané de la parole mais ensuite vient de l'Orient un concept nouveau, absolument étranger à

³⁴ "Al decir Oriente creo que todos pensamos, en principio, en el Oriente islámico, y por extensión en el Oriente del norte de la India" (OC 3: 236).

³⁵ "Las connotaciones de esa palabra [Oriente] se las debemos al Libro de las mil y una noches. Es lo primero que pensamos; sólo después podemos pensar en Marco Polo o en las leyendas del Preste Juan, en aquellos ríos de arena con peces de oro. En primer término pensamos en el Islam".

l'Antiquité classique: celui du livre sacré. Nous prendrons deux exemples, en commençant par le plus tardif : celui des musulmans. Ceux-ci pensent que le Coran est antérieur à la création, antérieur à la langue arabe; il n'est pas une œuvre de Dieu mais l'un de ses attributs, tout comme sa miséricorde ou sa justice. On y parle, d'une assez étrange façon, de la mère du livre. La mère du livre est un exemplaire du Coran écrit dans le ciel. En quelque sorte, l'archétype platonicien du Coran et – dit le Coran – ce livre est écrit dans ciel, qui est un attribut de Dieu et antérieur à la création. C'est ce que proclament les ulémas ou docteurs musulmans. (Pléiade 2 : 738)³⁶

Ce livre semble attirer la curiosité de Borges plus que la Bible qu'il considère juste plus proche de lui, de sa culture: « Et puis, nous avons d'autres exemples qui nous sont plus proches : la Bible ou, plus concrètement, la Torah ou le Pentateuque ».³⁷

Les références au Coran sont multiples mais c'est à l'occasion des épigraphes qu'il cite des versets, la plupart du temps, il y fait allusion à travers des thèmes, des personnages surtout dans les recueils de contes tels que *El Aleph* et *Ficciones*.

D'une façon générale, la théologie a été une source d'inspiration pour Borges surtout dans le domaine de la fiction : elle représentait

³⁶ "En la antigüedad hay algo que nos cuesta entender, que no se parece a nuestro culto del libro. Se ve siempre en el libro a un sucedáneo de la palabra oral, pero luego llega del Oriente un concepto nuevo, del todo extraño a la antigüedad clásica: el del libro sagrado. Vamos a tomar dos ejemplos, empezando por el más tardío: los musulmanes. Éstos piensan que el *Corán* es anterior a la creación, anterior a la lengua árabe; es uno de los atributos de Dios, no una obra de Dios; es como su misericordia o su justicia. En el *Corán* se habla en forma asaz misteriosa de la madre del libro. La madre del libro es un ejemplar del *Corán* escrito en el cielo. Vendría a ser el arquetipo platónico del *Corán*, y ese mismo libro –lo dice el *Corán*–, ese libro está escrito en el cielo, que es atributo de Dios y anterior a la creación. Eso lo proclaman los sulems o doctores musulmanes" (OC 4: 167)

³⁷ "Luego tenemos otros ejemplos más cercanos a nosotros. La Biblia o, más concretamente, la *Torá* o el *Pentateuco*" (167).

pour lui une mine d'or pour l'imagination fantastique, c'est même la perfection du genre.

En effet, la religion, les écritures sacrées permettent cette introduction dans le monde du surnaturel et du merveilleux. Par les énigmes, les récits de miracles et les légendes, le texte religieux alimente la littérature fantastique et se trouve souvent à l'origine de l'effet « fantastique ».

Le voyage dans le temps est le thème métaphysique et théologique que Borges exploite le plus dans ses contes. Nous savons que la plupart des récits de *Ficciones* et de *El Aleph* reposent sur un concept du temps et dans chacun de ses deux recueils, Borges a placé une épigraphe coranique. La première figure en exergue au conte « El milagro secreto » de *Ficciones* et la deuxième au conte « Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto » de *El Aleph*.

2.1.1.1. « EL MILAGRO SECRETO »

Y Dios lo hizo morir durante cien años y luego lo animó, y le dijo:

– ¿ Cuánto tiempo ha estado aquí ?

– Un día o parte de un día, respondió.

Alcorán, II, 261. (OC 1 : 508)

L'épigraphe coranique est venue remplacer une autre préoriginale (dans *Sur* 101 (1943) 13-20) qui a disparu par la suite. Elle est en anglais, extraite du livre *A Grammar of assent*, note III, de son auteur Newman. Quand nous la comparons à celle tirée du *Coran*, il n'est pas difficile de constater qu'elles rendent compte de la même idée. Pour quelle raison Borges a-t-il préféré la remplacer par la coranique? Prenons d'abord connaissance des textes des deux épigraphes :

The story is well known of monk who, going out into the wood to meditate, was detained there by the song of a bird for three hundred years, which to his consciousness passed as only one hour.

En voici la traduction proposée dans la *Pléiade*:

On connaît bien cette histoire du moine qui, se rendant dans un bois pour méditer, y fut retenu par le chant d'un oiseau pendant trois cents ans qui passèrent dans sa conscience comme une seule heure.

Et voici celle du *Coran* :

Et Dieu le fit mourir pendant cent ans, puis il le ranima et lui dit :
 « Combien de temps es-tu resté ici ?
 « Un jour ou une partie du jour », répondit-il. (II, 261)

Avant de nous engager dans l'analyse de ces deux épigraphes, il nous faut de tout urgence souligner que les références de ce verset sont partiellement fausses. Il s'agit en effet de la Sourate II qui est celle de La Vache « Al baqara », mais nullement du verset 261 ; le verset en question se trouve un peu plus haut et n'est en fait qu'un extrait du verset 259³⁸. Le lecteur se trouve victime de cette erreur (volontaire ou involontaire) de l'auteur et se perd dans la lecture de la plus longue sourate du *Coran* à la recherche du verset juste. Or, comme il fut le cas pour nous, la ressemblance de l'histoire de cette citation avec celle de la sourate de « La Caverne » pourrait induire en erreur le lecteur qui n'a pas une connaissance profonde du *Coran*. Croyant d'abord à une déformation volontaire du verset 19 de la sourate 18 « La Caverne » « Al kahf » :

Nous les avons ressuscités pour leur permettre de s'interroger mutuellement. Un d'entre eux dit : « Combien de temps êtes-vous restés ici ? » Ils répondirent : « Nous sommes restés un jour ou une partie d'un jour ».

le lecteur peut s'engager sur de fausses pistes d'interprétation. Mais, il faut l'avouer, à la source de ce glissement se trouve l'erreur dans les références de la part de Borges qui a failli nous dérouter. S'agit-il

38 -« Et celui qui passa auprès d'une cité ? Celle-ci était vide et effondrée. Il dit : 'Comment Dieu le fera-t-il revivre après sa mort ?' Dieu le fit mourir cent ans ; il le ressuscita ensuite, puis il lui dit : 'Combien de temps es-tu resté là ?' Il répondit : 'J'y suis resté un jour ou une partie d'un jour.' Dieu dit : 'Non, tu y es resté cent ans. Regarde ta nourriture et ta boisson : elles ne sont pas gâtées. Regarde ton âne ; - Nous faisons de toi un signe pour les hommes - regarde les ossements : voilà comment nous les réunirons, puis nous les revêtrons de chair'. Devant cette évidence l'homme dit : 'Je sais que Dieu est puissant sur toute chose' ».

là de l'une des supercheries de cet auteur ou d'une réelle erreur dans les références de la traduction que Borges a utilisée du *Coran*?

Nous l'ignorons, mais il est fort possible que cette infidélité soit l'œuvre de Borges qui a un goût particulier pour les fausses références comme nous le verrons plus loin à l'occasion de l'analyse d'une autre épigraphe coranique, celle de *l'Aleph*, et de l'épigraphe du conte « La intrusa » (*El informe de Brodie*).

La question qui s'impose à nous pour le moment est la suivante : pourquoi le *Coran* ? Une première hypothèse serait que Borges choisit de citer le *Coran* pour son degré d'étrangeté lié au merveilleux religieux. L'éloignement temporel, spatial, culturel et religieux ne peut qu'accroître la sensation d'étrangeté chez le lecteur. C'est probablement pour cette raison qu'il préfère cette source à celle d'un auteur occidental. C'est également pour la marge de liberté que cet éloignement permet à l'écriture que Borges a choisi de citer ce symbole de la culture arabo-islamique.

D'une façon générale et comme l'explique O. Aouad Lahrech qui s'est intéressée à la présence de l'intertexte arabo-musulman dans l'œuvre de Borges à travers le personnage d'Averroës, l'une des raisons qui ont poussé Borges à « hablar del "otro exterior", el árabe lejano histórica y geográficamente y no del "otro interior", el árabe o descendiente de árabe que convive con el, su paisano ? » se trouve être « la primacía de la literatura sobre la realidad constantemente establecida por Borges que pocas veces parte de sus vivencias, casi siempre de sus lecturas. » (28) O. Aouad Lahrech évoque aussi la liberté qu'offre cet éloignement dans le temps et l'espace en s'appuyant sur un passage du prologue du livre *El Informe de Brodie*: « J'ai situé mes contes un peu loin, soit dans le temps, soit dans l'espace. L'imagination peut ainsi jouer plus librement » (*Pléiade 2 : 191*)³⁹.

Il existe une autre raison. M. Arkoun considère que si

39 « He situado mis cuentos un poco lejos, ya en el tiempo, ya en el espacio. La imaginación puede obrar así con más libertad. » (*OC 2 : 400*)

pour l'homme de foi, le merveilleux est la manifestation d'une Raison supérieure, transcendante, insondable (c'est ce que les musulmans nommeront le Mystère : *al-ghayb*) (...), pour l'incroyant, au contraire, ou l'esprit positif, comme nous dirions aujourd'hui, le merveilleux n'est qu'une concession provisoire aux évocations imaginaires. On consent une suspension du rapport perception-conscience fondé sur l'expérience sensible et les contraintes logiques, pour se laisser entraîner dans une rêverie divertissante que l'on oublie – comme le rêve – quand la conscience rationnelle exerce à nouveau sa censure. (5-6)

Il en est autrement pour Borges. Le recours au merveilleux religieux ne ressemble pas chez lui à une pause qu'il accorderait à un certain « rapport perception - conscience » lié à la réalité. Le merveilleux religieux est une composante essentielle de sa conception esthétique du fantastique. Ainsi, inscrire un conte dès son épigraphe sous le signe du fantastique en choisissant le mythe de la caverne dans le *Coran*, c'est une façon solennelle de reconnaître la qualité esthétique du fantastique que renferme ce texte sacré.

Quant au thème de cette citation qui est également celui du conte « *El milagro secreto* », il n'est autre que celui du voyage dans le temps. Ce qui est arrivé aux gens de la caverne relève du miracle pour les musulmans, ainsi l'épigraphe reprend le sens du titre en l'expliquant. Hladik, le personnage du conte « *El milagro secreto* » connaîtra le même sort que les gens de la caverne mais à une moindre échelle temporelle. Arrêté par la Gestapo pour être juif, Jaromir Hladik fut condamné à mort. N'ayant pas eu le temps de terminer un drame qu'il était en train de rédiger, il pria Dieu de lui prolonger la vie d'une année pour y réaliser son vœu. Dieu le lui accorda. Ainsi, deux minutes avant son exécution, Hladik vécut « le miracle secret » d'une année supplémentaire.

Aussi bien pour les gens de la caverne que pour Hladik, il arrive à un moment donné et par la volonté de Dieu que le temps physique se fige pour céder la place à un temps mythique aux dimensions imperceptibles par les humains. Le temps bifurque, se subdivise, se dilate; il ne s'agit ni d'un voyage dans le futur ni d'un voyage dans le passé, c'est une dimension parallèle du temps, une sorte de brèche

dans la succession temporelle dont se sert la volonté divine comme preuve de son existence.

R. Lellouche fait allusion à ce propos à l'exploitation fréquente par Borges du modèle du prophète Mohamed dans ses textes, surtout de l'épisode de l'Ascension :

Mahomet (...), emporté au septième siècle, renversa une jarre pleine d'eau, et eut au ciel tout le temps de s'entretenir avec tous les anges et les patriarches, de traverser l'Unité, pour à son retour, ramasser sur terre la jarre d'où aucune goutte ne s'était encore répandue. (197)

Il ajoute que « Borges utilise cet argument d'une éternité du présent dans le *Miracle secret*... »

L'Ascension du prophète racontée dans une sourate qui porte le même nom est considérée comme un miracle. Il en est de même pour l'histoire des gens de la caverne. En effet, il est dit dans le *Coran* à propos de l'histoire de la caverne : « Cela est une des merveilles d'Allah » (Sourate *La Caverne*, Verset 17). Nous savons que les miracles dans le *Coran* survenaient à point nommé pour convaincre les mécréants de l'existence de Dieu. Il en est de même pour le Dieu de Hladik ; ce dernier est un fervent adepte du hassidisme et la prière qu'il lui adresse le montre bien:

Si j'existe de quelque façon, si je ne suis pas une de tes répétitions, un de tes errata, j'existe comme auteur des ENNEMIS. Pour terminer ce drame, qui peut me justifier et *te justifier*, je demande une année de plus. Accorde-moi ces jours, Toi à qui les siècles et le temps appartiennent." (Pléiade 1 : 539, souligné par nous) ⁴⁰

Ainsi l'épigraphe de ce conte en anticipe le sens et peut être considérée comme sa parabole. C'est encore une fois la perplexité de la question du temps qui est mise en exergue et qui sert d'argument

⁴⁰ "Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de Los enemigos. Para llevar a término ese drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más. Otórgame esos días. Tú, de Quien son los siglos y el tiempo" (OC 1: 511).

à la théorie de la pluralité des mondes (Lellouche 304). Il n'existe pas de temps absolu pour Borges et la continuité temporelle n'est qu'une fiction : « Borges nie donc d'abord la continuité du temps au profit de la plénitude de l'instant, et de la discontinuité. De là, il nie l'enchaînement sériel et la succession des impressions. » (Lellouche 309). Dans cet ordre d'idées, les prérogatives de cette épigraphe prennent de l'ampleur faisant d'elle la parabole de la négation du temps chez Borges.

2.1.1.2. « ABENJACÁN EL BOJARÍ MUERTO EN SU LABERINTO »

...son comparables a la araña, que edifica una casa.

ALCORÁN, XXIX, 40. (OC 1 : 600)

La deuxième épigraphe coranique se trouve dans *El Aleph*. Si la première précède un conte à forte dominante judaïque (Hladik est de tendance hassidique), la deuxième prépare le lecteur à un conte à forte résonance arabo-orientale (qui s'inspire de la culture arabo-islamique). Il s'agit du texte « Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto » qui a fait couler beaucoup d'encre.

Cette épigraphe « *...Ils ressemblent à l'araignée qui construit sa maison.* » est extraite de la Sourate 29, verset 41 et non pas 40 comme l'indique Borges dans les références qu'ils donnent au lecteur et le rappelle la note consacrée par la Pléiade à cette épigraphe (1 : 1640, n2). Pour des lecteurs qui ignorent le contexte de cette épigraphe, l'ambiguïté est totale. D'abord, de qui s'agit-il? Qui se cache derrière le pronom « ils »? Ensuite, quelle interprétation peut-on donner à cette araignée construisant sa maison? Qu'est-ce que cet acte a de si particulier? Et enfin, quelles sont les raisons qui auraient poussé Borges à choisir cette épigraphe pour ce conte?

Encore une fois, en citant une épigraphe énigmatique et inachevée, l'auteur installe d'emblée son lecteur dans une atmosphère de mystère. Il y a deux possibilités devant celui-ci : recourir au *Coran* pour découvrir le contexte de ce verset (en fait, il ne s'agit que d'une partie de verset) ou attendre de lire le conte pour en comprendre le «sens».

Le texte du verset 41 de la Sourate 28 (« L'araignée ») dit ceci :

Ceux qui prennent des maîtres en dehors de Dieu sont semblables à l'araignée : celle-ci s'est donné une demeure, mais la demeure de l'araignée est la plus fragile des demeures – s'ils savaient.

Il apparaît donc d'après ce verset qu'en dehors d'Allah toute protection est aussi vulnérable, aussi fragile que la maison de l'araignée. Or, dans le titre de ce conte, le mot « labyrinthe » est une construction, une maison. Rappelons-nous un autre titre de Borges du même recueil de contes, celui de « La casa de Asterión » où cette fois le mot demeure renvoie au labyrinthe, Astérion étant le nom du Minotaure. Grâce à cette mise en relation entre le titre et l'épigraphe, et surtout à la contextualisation de cette dernière, une première interprétation est possible : à cause de la fragilité de son labyrinthe, Aben Hakam el Bokhari est mort.

D'un autre côté, le choix d'une épigraphe coranique nous pousse en tant que lecteurs à chercher des explications supplémentaires dans la religion et donc à faire le lien entre sa mort et la malédiction divine. Il ne reste plus maintenant qu'à forcer la porte du conte pour y vérifier ces constats du départ et compléter l'interprétation. Et là encore c'est le conte qui va se mettre au service de l'épigraphe en fournissant au lecteur des clés d'interprétation.

Or, le conte est lui-même une véritable énigme, une parfaite imposture. Entre l'intrigue policière et le conte fantastique, ce récit est parmi les contes les plus complexes de Borges. Deux amis, un poète et un mathématicien, tentent de comprendre, de reconstituer l'histoire énigmatique de l'assassinat du roi Aben Hakam el Bokhari dans un labyrinthe :

« Il y aura bientôt un quart de siècle, dit Dunraven, que Aben Hakam el Bokhari, chef ou roi de je ne sais quelle tribu des bords du Nil, mourut des mains de son cousin Saïd dans la chambre centrale de cet édifice. Les ans ont passé. Les circonstances de sa mort demeurent obscures.» (Pléiade 1 : 636)⁴¹

⁴¹ “ –Hará un cuarto de siglo –dijo Dunraven– que Abenjacán el Bojarí, caudillo o rey de no sé qué tribu nilótico, murió en la cámara central de esa casa

La phrase la plus mystérieuse est celle où Dunraven, dans son énumération des causes possibles de cette énigme, déclare que « *l'assassin était mort quand le crime se produisit* » (incipit du conte).

Tout dans ce conte s'avère faux, mensonger. Les identités sont interverties ainsi que les faits, le meurtrier est en fait la victime et vice-versa ; le labyrinthe qui semblait être construit pour que le roi s'y cache se révèle un véritable appât pour l'y attirer. Cette histoire se présente comme une énigme qui préoccupe sérieusement les deux amis pendant plusieurs mois au bout desquels le mathématicien trouve quelques explications. Celle qui nous intéresse particulièrement concerne le labyrinthe, cette maison monstrueuse qui nous rappelle celle de la citation coranique :

« Aucun fugitif ne se cache dans un labyrinthe. Il ne construit pas un labyrinthe sur un endroit élevé de la côte, surtout un labyrinthe cramoisi que tous les marins aperçoivent de loin. Il n'est pas nécessaire de construire un labyrinthe quand l'univers déjà en est un. Pour qui veut vraiment se cacher, Londres est un meilleur labyrinthe qu'un observatoire où conduisent tous les couloirs d'un édifice. » (641)⁴²

Une autre référence à l'épigramme intervient dans le conte quand Unwin fait appel à la toile d'araignée comme symbole du crime, lequel symbole est considéré comme la clé même du mystère :

« Oui, il ne m'étonnerait pas que la toile d'araignée, j'entends la forme universelle du crime, ou, pour parler clairement, la toile d'araignée de Platon, eût suggéré son crime à l'assassin (parce qu'il y a un assassin). Tu te souviens que el Bokhari rêva dans un tombeau

a manos de su primo Zaid. Al cabo de los años, las circunstancias de su muerte siguen oscuras" (OC 1: 600).

⁴² "Un fugitivo no se oculta en un laberinto. No erige un laberinto sobre un alto lugar de la costa, un laberinto carmesí que avistan desde lejos los marineros. No piensa erigir un laberinto, cuando el universo ya lo es. Para quien verdaderamente quiere ocultarse, Londres es mejor laberinto que un mirador al que conducen todos los corredores de un edificio" (OC 1: 604).

d'un réseau de serpents et qu'il découvrit à son réveil qu'une toile d'araignée lui avait suggéré ce songe. » (641-642)⁴³

Paradoxalement, l'araignée dans la culture arabo-islamique est plutôt le symbole du salut. En effet, l'histoire de l'araignée qui sauva le prophète Mohamed des mains des infidèles est considérée comme un miracle divin. Tentant d'échapper à ses ennemis qui le pourchassaient, le prophète s'était réfugié dans une caverne. Une araignée se pressa de tisser sa toile juste à l'entrée de la caverne. Partis sur ses traces, les infidèles s'apprêtaient à s'y introduire quand ils remarquèrent la toile d'araignée qui en bouchait l'entrée. Ils renoncèrent à leur projet, estimant que cette caverne n'a pas dû être visitée depuis bien longtemps.

La toile d'araignée est certes fragile, comme le note l'épigraphe, mais elle a cette capacité d'induire en erreur, de tromper. En plus, elle est surtout piège et gare à celui qui vient s'y aventurer! En somme, elle suggère le labyrinthe par la complexité de ses fils et en même temps le crime puisque sa toile est un piège mortel.

Et si nous revenions, après ces quelques incursions dans le texte, à l'épigraphe et à son rapport au titre et au texte! Comme nous l'avons déjà signalé, l'épigraphe coranique fait allusion à l'égarement de ceux qui prennent un autre protecteur que Dieu, autrement dit, à ceux qui se sont écartés de la foi, du droit chemin. Leur croyance en un autre Dieu est pareille à la maison de l'araignée par sa fragilité. L'épigraphe s'arrête à cette idée de vulnérabilité des infidèles. Mais Borges, en choisissant cette citation pour ce conte, transforment le « ils » en imposteurs et criminels qui, à l'image de l'araignée qui construit sa maison, font tout pour attirer leur proie. Ainsi, nous remarquons de quelle manière le texte finit par donner un deuxième

⁴³ " —Sí. Nada me asombraría que la telaraña (la forma universal de la telaraña, entendamos bien, la telaraña de Platón) hubiera sugerido al asesino (porque hay un asesino) su crimen. Recordarás que el Bojarí, en una tumba, soñó con una red de serpientes y que al despertar descubrió que una telaraña le había sugerido aquel sueño" (OC 1: 605).

sens à l'épigraphe. Cette fois, c'est le texte qui fournit une clé d'interprétation à l'épigraphe au départ assez énigmatique.

Après lecture du conte, on s'aperçoit à quel point le titre est men-songer. Il ne s'agit nullement dans le récit du labyrinthe d'Aben Hakam el Bokhari, c'est plutôt Saïd, son vizir, qui le construit pour l'y attirer :

« Ce n'est pas pour se cacher du Bokhari, mais pour l'attirer et le tuer qu'il construit en face de la mer le haut labyrinthe de murs rouges. Il savait que les navires porteraient jusqu'aux ports de Nubie la renommée de l'homme cuivré, de l'esclave et du lion, et que, tôt ou tard, el Bokhari viendrait le chercher dans *son labyrinthe*. Le piège attendait au terme du dernier corridor du dédale ». (642, souligné par nous)⁴⁴

Il n'y a pas d'ambiguïté dans le texte; dans la phrase « *...el Bokhari viendrait le chercher dans son labyrinthe* », le pronom *le* ainsi que l'adjectif possessif *son* renvoient bien à Saïd et non pas au roi. Ainsi, le titre et l'épigraphe sont complices dans l'entreprise de désorientation du lecteur; au lieu de lui fournir des éléments de signification susceptibles de le guider, ils le fourvoient dans le labyrinthe de l'auteur cette fois, le mettent sur de fausses pistes dès le départ, dès le seuil. Seulement, même si le texte finit par nous révéler quelques clés du mystère, il n'en demeure pas moins vrai que ce ne sont que des hypothèses, des pistes éventuelles. Rien n'est définitif, tout est conjectural; les personnages-détectives en sont bien conscients puisque dans leur quête des circonstances du crime le discours utilisé n'est pas affirmatif mais prudemment nuancé, voire hypothétique. A propos du trésor prétendu volé par Saïd, Unwin rejette cette possibilité d'interprétation et en formule une autre :

⁴⁴ "No para ocultarse del Bojarí, sino para atraerlo y matarlo construyó a la vista del mar el alto laberinto de muros rojos. Sabía que las naves llevarían a los puertos de Unbia la fama del hombre bermejo, del esclavo y del león, y que, tarde o temprano, el Bojarí lo vendría a buscar en su laberinto. En el último corredor de la red esperaba la trampa" (OC 1: 605).

—Dilapidé ? Non, dit Unwin. Dépensé pour aménager sur la terre des Infidèles un énorme piège circulaire, destiné à le capturer et à l’anéantir. Saïd, *si ta conjecture est correcte*, agit poussé par la haine et par la peur, non par l’avidité. Il vola le trésor et il comprit ensuite que le trésor n’était pas l’essentiel. L’essentiel était la mort d’Aben Hakam. (643, souligné par nous)⁴⁵

A la fin du conte, avons-nous vraiment la clé du mystère, la solution de l’énigme? Ce n’est pas sûr. Ce qui nous reste ce sont des pistes mais rien de solide, des suppositions, des possibles et rien d’autre. Le mystère demeure et le lecteur n’est pas tout à fait satisfait, son attente est dans un sens trahie et il va falloir qu’il choisisse lui-même parmi ses voies celle qui lui convient.

2.1.2. ÉPIGRAPHES DE « LA INTRUSA » ET D’ « ULRICA ». QUAND L’ÉPIGRAPHE DEVIENT UNE CLÉ DE LECTURE

- 2 REYES, 1, 26. (“La intrusa” OC 2 : 403)
- *Hann tekr everthit Gram ok
leggr i methal theira bert*
Völsunga Saga, 27. (“Ulrica” OC 3 : 17)

Il existe cependant un autre type d’épigraphes qui offrent au lecteur une clé d’interprétation mais elles présentent une autre difficulté; il faut croire qu’avec Borges rien n’est simple, le lecteur est souvent confronté à de rudes épreuves et celle du paratexte n’est pas des moindres!

En effet, il arrive deux fois à Borges de se contenter en guise d’épigraphes de ne donner que des références : c’est le cas d’un ver-

⁴⁵ “—Dilapidado, no —dijo Unwin—. Invertido en armar en tierra de infieles una gran trampa circular de ladrillo destinada a apresarle y aniquilarlo. Zaid, si tu conjetura es correcta, procedió urgido por el odio y por el temor y no por la codicia. Robó el tesoro y luego comprendió que el tesoro no era lo esencial para él. Lo esencial era que Abenjacán pereciera” (OC 1: 606).

set de la Bible, *Samuel I*, 26, épigraphe du conte « La intrusa » du livre *El informe de Brodie*, et de celui d'un livre d'essais, *Writings*, XIII, de De Quincey qui figure en position d'exergue au conte « La rosa de Paracelso » du recueil *La memoria de Shakespeare*⁴⁶. Ainsi l'auteur renvoie le lecteur à ces références, l'incitant à fournir l'effort de chercher dans les livres cités les passages qui constituent les « épigraphes ». S'il ne s'agit que d'un verset dans le premier cas, dans le deuxième c'est tout un chapitre qui est en question. Mais ce n'est pas la première fois que Borges choisit De Quincey comme épigraphe et la même référence. Rappelons-nous l'épigraphe externe de l'ouvrage biographique *Evaristo Carriego* et l'analyse que nous lui avons consacrée dans la première partie de ce chapitre.

Quant à la référence de la Bible qui sert d'épigraphe au conte « La intrusa », elle correspond à un verset dont voici le texte:

Je suis en détresse à cause de toi, mon frère Jonathan,
 Tu m'étais très cher,
 Ton amour était pour moi plus merveilleux
 que l'amour des femmes.

Il faut cependant attirer l'attention sur une confusion que la référence originale "2, *Rois I*, 26" parue dans l'édition Emecé (1974) a provoquée aux lecteurs et traducteurs de Borges; une sorte de tricherie de celles que confectionne cet auteur pour déstabiliser son

46 Marcos Ricardo Barnatán fait allusion à cette référence en expliquant que « De Quincey (*Writings*, XIII, 345) le sugirió (a Borges) el tema de la primera narración, La rosa de Paracelso, según el propio Borges nos confesó, y es un simple encuentro entre un aspirante a discípulo y el viejo maestro denostado ya por una ciudad que le es hostil. Una parábola de lo que Borges había sentido en su ciudad, Buenos Aires, durante los años pasados.» (Barnatán 381). [« De Quincey (*Writings*, XIII, 345) lui suggéra la première narration, « La rose de Paracelso », selon une confession de Borges-même, il s'agit d'une simple rencontre entre un jeune homme qui aspire à devenir un disciple et un vieux maître calomnié par une ville qui lui est hostile. Une parabole de ce que Borges avait senti dans sa ville, Buenos Aires, durant les années antérieures » (traduit par nous)].

lecteur et l'égarer dans des recherches bibliographiques interminables. Voici le récit de cet incident tel que le rapporte Woscoboinik :

En ce qui concerne l'épigraphe, nous avons été étonnés en lisant la Bible car ce chapitre possède seulement 18 versets. Nous avons cru qu'il s'agissait d'une erreur typographique, mais Norman Thomas Di Giovanni, qui a traduit les œuvres de Borges en anglais, a buté sur le même obstacle. Il lui pose la question et Borges lui explique qu'en fait il se réfère au Deuxième Livre de Samuel, cité dans certaines Bibles comme des Rois. Alors Di Giovanni lui dit que cette annotation est confuse et difficile à situer. "Ah! mais Rois est un mot beaucoup plus beau que Samuel, n'est-ce pas?", telle est la réponse de Borges? (126)⁴⁷

Derrière cet acte d'imposture qui vise le lecteur et qui consiste à dissimuler l'épigraphe comme dans un jeu de cache-cache, Borges se dérobe ou plutôt prive le lecteur de l'une des clés essentielles d'interprétation de ce conte. Mais, semble-t-il, cette clé ouvre une autre porte, celle qui donne accès au monde secret de Borges. Comme l'explique Woscoboinik (126), nous apprenons en lisant le Deuxième Livre de Samuel que David, celui qui parle dans le verset en question, n'est pas le frère de Jonathan. Ce dernier éprouvait de l'affection et de l'admiration pour David promu au rang de héros après sa victoire sur Goliath, le géant philistin. Ce qui ne tarda pas à susciter la jalousie de Saül, roi et père de Jonathan, qui tenta à plusieurs reprises d'assassiner David; mais grâce à l'alliance fraternelle qui lie les deux hommes, Jonathan réussira à sauver David. Le verset est en fait un hommage posthume fait par David à Jonathan, mort à la bataille. Woscoboinik arrive ainsi à la conclusion que « cet amour s'approche d'une alliance fraternelle dans une rivalité avec le père et le roi » (127).

Ajoutons à cela l'étrange circonstance qui a fait que Borges eut recours à l'intelligence de sa mère pour trouver la phrase adéquate

⁴⁷ Woscoboinik cite ici *Asedio a Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Joaquín Marco-Ultramar, 1982 p. 215.

que prononcera Christian du conte « L'intruse » pour annoncer à son frère cadet Eduardo qu'il venait de tuer l'intruse : "A trabajar, hermano. Después nos ayudarán los caranchos. Hoy la maté" (OC 2 : 406). Et c'est sa mère qui trouvera cette phrase tant appréciée par les lecteurs, elle serait même à l'origine du succès de ce conte (Carrizo 30). Au moment où ce récit fut publié (1970), Borges se séparait de sa femme Elsa Millán Astete, avec qui il a été marié de 1967 à 1970. Ainsi *l'intruse* n'est plus là. Sans entrer dans des observations psychanalytiques qui risqueraient de nous éloigner de notre chemin, nous empruntons à Woscoboinik cette conclusion à laquelle nous adhérons complètement :

Nous pensons que si Borges a laissé à Doña Leonor la tâche de tuer l'intruse, c'est parce que quelque chose de son inconscient s'est révélé (...). Il n'y aurait plus d'obstacle pour continuer ensemble : « *Nous voilà ici tous deux en train de parler, et tout le reste est littérature...* » (127)

A ce point précis, l'épigramme rejoint la dédicace, David et Jonathan de l'épigramme reproduisent symboliquement la relation duelle mère-fils de la dédicace, car le groupe familial chez Borges se réduit à la mère et le fils. La dédicace faite à la mère de toute l'œuvre en est la preuve irréfutable.

Ceci nous fait penser à une autre épigramme, celle du conte « *Deutsches Requiem* » du recueil *El Aleph*. Elle est, elle aussi, extraite de la *Bible* (Job 13 :15) et semble insister sur la force des sentiments qui lient deux êtres et que rien ne peut altérer, même pas la conspiration et le meurtre : « Même s'il m'ôtait la vie, j'aurais confiance en lui ».

Il est évident qu'il s'agit ici de la relation entre Job et son Dieu mais le rapport de Borges avec sa mère prend souvent l'aspect de la dévotion et de l'abnégation qui suppose sacrifices et passion inconditionnelle.

Ainsi, il apparaît, pour revenir à l'épigramme de Samuel, que, quand Borges, par quelque malice qu'on lui reconnaît, essaie de cacher ou du moins d'obliger le lecteur, en l'agaçant, à aller lui-même chercher le texte de l'épigramme, nous nous trouvons face à une attitude stratégique qui consiste à ajourner l'accès au sens du texte, à ne

livrer la clé interprétative qu'au prix d'un effort d'érudition de la part du lecteur.

Le cas de l'épigraphe d' « Ulrica » est assez spécial, comparé à celles que nous avons vues jusqu'à maintenant. Elle est fortement présente dans le conte et à plusieurs moments; on dirait que le conte est là pour l'épigraphe. Précisons sans tarder le statut particulier de ce conte que Borges lui-même définit dans l'épilogue du *Libro de arena* : « Le thème de l'amour intervient très souvent dans mes vers, mais pas dans ma prose, qui ne présente d'autre exemple qu' 'Ulrica' »⁴⁸. Le lecteur se frotte les mains : enfin un conte d'amour! L'histoire est toute simple : un homme, célibataire d'un certain âge et universitaire colombien fait la connaissance d'Ulrica, une belle norvégienne, dans la Ville de York. Ils discutent, se promènent et ensuite passent la nuit dans une auberge où « séculaire, dans l'ombre l'amour déferla et je possédai pour la première et la dernière fois l'image d'Ulrica ». La plupart des critiques (cf. Woscoboink 173) considèrent que Borges rapporte pour la première fois dans ce conte une expérience d'amour qui débouche sur une scène érotique.

En effet, on peut facilement s'y tromper mais il en est autrement. Une étude de ce conte réalisée par Osvaldo Sabino a minutieusement dégagé les ambiguïtés et les zones d'ombre dans ce récit pour démontrer ensuite que derrière l'amour se cache la mort :

De la meilleure manière borgésienne, « Ulrica » contient des éléments philosophiques, théologiques, psychologiques et culturels, focalisés sur la grande problématique de l'amour et de la mort.⁴⁹

Dans cette étude, la critique se réfère à l'épigraphe tirée de la *Volunga Saga* qui lui fournira les éléments nécessaires à son analyse. « *Il prit son épée, Gram, et plaça entre eux deux le métal nu* », cette

⁴⁸ "El tema del amor es harto común en mis versos; no así en mi prosa, que no guarda otro ejemplo que Ulrica" (OC 3: 72)

⁴⁹ "En la mejor manera borgiana, « Ulrica » contiene elementos filosóficos, teológicos, psicológicos y culturales, enfocados sobre la gran problemática humana del amor y de la muerte" (77, traduit par nous).

phrase magique oriente l'interprétation vers cette mine inépuisable de clés que constitue La *Volsunga Saga*, l'un des textes fétiches de Borges. Ce conte est traversé dans tous les sens par les références à cette épopée traduite par le poète anglais William Morris (lui aussi cité dans le conte) à qui Borges doit la découverte de la littérature médiévale scandinave.

Javier Otárola et Ulrica, les deux personnages du conte, se font appeler Sigurd et Brynhild, comme les deux personnages de la Saga su Nord. Le retour récurrent de l'épée dans le conte est assez révélateur : les deux personnages se rencontrent dans un musée de York où sont exposées des épées; Javier s'adressa à Ulrica qui marchait à ses côtés dans ces termes: « Brynhild, tu marches comme si tu voulais qu'entre nous deux il y ait une épée dans le lit. »; à la fin du conte, le narrateur-personnage rapporte le dénouement exaltant de cette aventure de la façon suivante :

Ulrica était maintenant dévêtue. Elle m'appela par mon véritable nom, Javier. J'entendis la neige tomber plus dru. Il n'y avait plus ni meubles ni miroirs. *Il n'y avait pas d'épée entre nous deux.* Le temps s'écoulait comme du sable. Séculaire, dans l'ombre, l'amour déferla et je possédai pour la première et la dernière fois l'image d'Ulrica. (Pléiade 2 : 491, souligné par nous)⁵⁰

Toutes ces références à l'épée nous renvoient tout droit à la légende scandinave et plus particulièrement au passage du chapitre 27 de la *Volsunga Saga* que Borges utilise comme épigraphe au conte. Cependant, beaucoup d'ambiguïté entoure cette phrase. D'un côté, l'absence d'épée entre les deux amants signifie qu'ils arrivent à consommer l'acte sexuel. Borges nous pousse vers cette interprétation. D'un autre côté, dans un contexte sexuel, la moindre évocation de « l'épée » est synonyme de la présence d'un symbole phallique.

⁵⁰ "Ulrica ya se había desvestido. Me llamó por mi verdadero nombre, Javier. Sentí que la nieve arreciaba. Ya no quedaban muebles ni espejos. No había una espada entre los dos. Como la arena se iba el tiempo. Secular en la sombra fluyó el amor y poseí por primera y última vez la imagen de Ulrica" (OC 3: 19).

Ainsi, son absence supposerait une seule chose : l'acte amoureux n'a pas eu lieu entre les deux amants. Bref, d'après Osvaldo Sabino, « cette phrase de l'épigraphe invite à deux lectures diamétralement opposées » (41), seulement nous avons la dernière phrase du conte qui nous offre une clé possible : « ...et je possédai pour la première et pour la dernière fois *l'image* d'Ulrica » (souligné par nous).

Ulrica n'est en fin de compte qu'une image, que rêve et donc absence. D'ailleurs, depuis la phrase inaugurale du conte, le doute plane sur l'authenticité des faits : « Mon récit sera fidèle à la réalité ou, du moins, au souvenir que je garde de cette réalité. » D'autres indices dans le conte montrent bien que cette miraculeuse rencontre n'est qu'un fruit de l'imagination d'un homme célibataire douloureusement seul : le hurlement du loup qu'Otálora entend et reconnaît alors qu'il n'avait jamais entendu hurler un loup et que cet animal a complètement disparu de cette région depuis bien longtemps; Otálora va jusqu'à considérer ce qui lui arrive comme un rêve : « Tout ceci est comme un rêve... »

Nous pouvons comparer l'action qui se déroule le matin à l'acte le plus primitif d'auto-satisfaction. Otálora, seul, dans un pays étranger " un homme célibataire d'un certain âge", est un candidat idéal pour un rêve érotique dans lequel ses désirs, irréalisables au réveil à la "réalité", surgissent pendant le rêve. (Sabino 45-46)⁵¹

Ce n'est pas la première fois dans l'œuvre de Borges que rêve et réalité se confondent jusqu'à ne plus discerner de frontières entre les deux.

A travers l'analyse de ces deux épigraphes, nous avons découvert à quel point l'épigraphe chez Borges peut à certains moments aider

⁵¹ "La acción que transcurre durante la mañana podemos compararla con el acto más primitivo de auto-satisfacción. Otálora -solo, en un país extraño, "un hombre célibe entrado en años"- es un candidato obvio para un sueño erótico en el que sus deseos, irrealizables al despertar a la "realidad", surgen durante el sueño" (Traduit par nous).

le lecteur dans l'interprétation du texte en lui fournissant quelques clés, quelques orientations que le co-texte ne tarde pas à confirmer.

2.2. LES ÉPIGRAPHES DE POÈMES : *CUADERNO SAN MARTÍN* ET *EL HACEDOR*

- Barrio Villa Alvear: entre las calles Nicaragua, Arroyo Maldonado, Canning y Rivera. Muchos terrenos baldíos existen aún y su importancia es reducida.

MANUEL BILBAO : Buenos Aires, 1902. ("Elegía de los portones" OC 1 : 82)

- And the craft that createth a semblance.

MORRIS, SIGURD THE VOLSUNG, (1876) ("El otro tigre" OC 2 : 202)

Seulement deux poèmes sont dotés chacun d'une épigraphe, l'un appartient au recueil *Cuaderno San Martín* et l'autre au recueil *El hacedor*. Ceci nous pousse à penser que la poésie n'est pas l'espace privilégié de l'épigraphe. Quelle pourrait en être la raison?

La première épigraphe surplombe le poème "Elegía de los portones" (« Elégie des portails ») du recueil *Cuaderno San Martín* et appartient à un écrivain argentin du début du siècle, Manuel Bilbao. Nous sommes loin des épigraphes ambiguës et énigmatiques des contes puisqu'elle consiste en une simple description / localisation d'un quartier de Buenos Aires, celui de Villa Alvear se situant au centre de Palermo; lequel quartier est jugé sans aucune importance. Elle semble tellement *dénuée d'intérêt* (polémique et philosophique) qu'on se demande ce qui a pu pousser Borges à la choisir.

Au premier abord, ce qui paraît la distinguer des autres épigraphes n'est autre que son appartenance à un auteur argentin qui fait cavalier seul dans ce défilé d'épigraphés largement dominé par les Anglais. En plus de la nationalité de cet auteur, Borges a opté pour une citation consacrée à la ville de Buenos Aires. Serait-ce un clin

d'œil tardif⁵² à son enracinement dans ce pays de la Pampa et des faubourgs? Comme nous l'avons déjà remarqué à propos des épigraphes externes, Borges a évité (volontairement ou inconsciemment) de citer en épigraphe des auteurs argentins. Il ne cite même pas les poètes argentins qui d'après lui méritaient d'être célébrés⁵³. Ainsi, l'unique épigraphé argentin est un auteur presque inconnu, un auteur mineur comme cet auteur poète mineur, Evaristo Carriego, qu'il choisit de célébrer dans un livre. Cette épigraphe arrive à point nommé pour renforcer et surtout pour exhiber le sentiment d'argentinité de l'auteur dont les débuts avec les quatre livres : *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente*, *Cuaderno San Martín* et *Evaristo Carriego*, sont marqués par une forme de quête de soi à partir de ses racines argentines. De ce fait, cette épigraphe reçoit comme fonction de confirmer le sentiment d'argentinité déjà présent dans le titre.

On dirait que Borges s'est assigné comme objectif de faire la « fama » des poètes argentins oubliés, de rendre célèbres ceux qui ne l'étaient pas grâce à la publication. Ceci nous rappelle l'épigraphe externe, celle de tout le recueil, qui évoque la question de la publication comme nous l'avons précédemment montré. La publication voue l'œuvre à l'ouverture sur le dehors dans un élan de communication. La notion de « fama » devient ainsi indissociable de l'acte de publier comme l'explique R. Lellouche :

La *fama*, avec sa triple détermination de présence, nom et influence, désigne donc une fonction essentielle de la littérature qui, bien qu'inhérente à l'œuvre, la fait sortir hors de soi. (32)

⁵² D'après La Pléiade (1 : 1367 note d), l'épigraphe tout comme la dédicace qui paraît à la fin du poème, n'existaient pas dans la préoriginale.

⁵³ En évoquant le souvenir de la naissance du projet de son livre sur le poète argentin Evaristo Carriego, Borges nous révèle indirectement (par la bouche de sa mère) les noms de ses poètes compatriotes préférés : "...et je décidai d'écrire un livre assez important sur un sujet purement argentin. Ma mère voulait que je parle de l'un des trois poètes argentins qui méritaient vraiment d'être célébrés -Ascasubi, Almafuerte et Lugones" (*Essai* 305).

Tout comme il est vrai que l'acte de publication fait exister le public, il n'est pas moins vrai qu'il rend public un pays à travers ses auteurs et c'est là que se rejoignent les deux épigraphes, externe et interne.

L'épigraphe du poème « El otro tigre » du recueil *El hacedor* s'inscrit presque dans le même registre, celui de la définition de l'art, question essentielle que se pose sans cesse Borges dans son écriture :

« *And the craft that createth a semblance.* »
Morris, *Sigurd the Volsung*, (1876)

Dans ce cas précis, l'épigraphe ne se limite pas à commenter le titre mais elle se surpasse puisqu'elle éclaire le lecteur non seulement sur la signification du titre du poème mais également sur celle du titre du recueil.

Nous avons déjà pu constater ailleurs, à propos de l'analyse de ce titre (cf. Lhioui) à quel point il renvoie à l'une des problématiques majeures de l'écriture de Borges : celle du métier d'auteur, celle de l'art en général.

Si Borges lui-même « définissait ce poème comme une parabole sur l'art, sur la vanité de toute l'œuvre d'art, et sur l'impossibilité pour le créateur de cerner la réalité » (note de l'éditeur dans *La Pléiade* 2 :1163), cette épigraphe en est le prélude et en même temps le résumé. Cet « avant-poste » (cf. Compagnon 337) met à découvert l'échec de l'auteur à reproduire la réalité car il ne réussit, à travers son art, qu'à créer la ressemblance qui n'est que simple illusion. En vérité, en rendant compte de l'échec insurmontable de la littérature à atteindre le réel, cette épigraphe englobe le champ vaste du langage. R. Lellouche va jusqu'à affirmer que

la puissance poétique du *Poème* n'est pas ce qu'il dit, c'est-à-dire dans le jeu des mots et du sens. Elle n'est pas dans ce qu'il tenterait vainement à épuiser le langage, mais dans l'impossibilité qu'il *montre*. (157)

Dans le poème « El otro tigre » que précède l'épigraphe en question, l'autre tigre, le réel qui existe en dehors des mots, reste inaccessible. Celui du poème se confond avec ses propres lettres, avec son

symbole *immédiat*⁵⁴. On ne peut parler dans ce cas que d'une auto-référence sans distance qui définit l'être de l'objet poétique, le tigre en l'occurrence. Et c'est tout ce que montre le poème en question et que l'épigraphe annonce solennellement.

2.3. LES ÉPIGRAPHES D'ESSAIS : *DISCUSIÓN* ET *OTRAS INQUISICIONES*

Deux recueils d'essais, *Discusión* et *Otras inquisiciones*, reçoivent des épigraphes internes. Le premier se contente d'une seule mais n'oublions pas qu'il est également doté d'une épigraphe externe qui surplombe tout le recueil. Le deuxième en compte quatre dont deux encadrent (balisent) l'essai « Nueva refutación del tiempo ». Ainsi, cinq citations constituent le mince lot épigraphique des essais dans la Pléiade car nous nous devons de préciser que l'épigraphe interne du recueil *Discusión* avait disparu de l'édition de l'œuvre de Borges en 1974 chez Emecé et ce n'est qu'à l'occasion de la publication en Pléiade que Borges a tenu à la restituer à son essai « Note sur Walt Whitman » (« Notes et variantes », La Pléiade 1 : 1470).

Cinq épigraphes représentent peu comparativement au nombre important des essais. C'est à croire que l'essai, chez Borges, est un genre qui peut se passer ou presque des services de l'épigraphe interne. Serait-ce de peur qu'elle ne fasse double emploi avec l'essai? C'est ce que nous essayerons de voir.

Encore une fois, ce sont les auteurs anglais et allemands qui se partagent ces épigraphes. Écrivains, poètes, philosophes mystiques, ils ont vécu au XVII^{ème}, XVIII^{ème} ou XIX^{ème} siècles. C'est depuis 1925, date de publication de son livre d'essais *Inquisiciones*, que l'œuvre critique occupe le premier plan. Presque tous les thèmes centraux sont en germe dans ce premier volume critique⁵⁵. Borges essayiste analyse des questions métaphysiques, théologiques et esthétiques : nous pouvons citer entre autres l'origine illusoire de l'Espace et du

54 Barthes parlait dans ce cas du « symbolique immédiat » (cf. Lellouche 157).

55 Voir à ce propos l'étude de Emir Rodríguez Monegal sur « Borges essayiste » dans le numéro des *Cahiers de l'Herne* qui est consacré à cet auteur.

Temps, la doctrine des cycles, la négation même du temps. Sous ces thèmes transparaît une idée fondatrice, celle de l'irréalité du monde apparent. Selon Borges, le temps n'existe pas en dehors du présent qui est lui-même de nature illusoire. Ses spéculations métaphysiques sont fondées sur la vanité de la connaissance intellectuelle, la négation de tout secours surnaturel et la dénonciation obstinée des fables de la théologie.

Ce sont ces thèmes que nous retrouvons dans les épigraphes des essais sous une forme elliptique et quelquefois inachevée. En effet, les deux premières épigraphes du recueil d'essais *Otras inquisiciones*, celle de l'essai « La muralla y los libros », tirée de *La Dunciade* d'Alexander Pope, et celle de l'essai « Sobre Chesterton », tirée du livre *Une seconde enfance* de Chesterton, sont syntaxiquement et sémantiquement inachevées, elles se terminent par des points de suspension, comme si elles orientaient ainsi le lecteur vers le texte pour apporter les explications nécessaires. Il faut convenir que l'identité des auteurs de ces citations est susceptible d'aider le lecteur à pénétrer leur mystère. En voici les textes :

« Lui, dont la longue muraille contient le Tartare errant... » (« La muraille et les livres »)

« Parce que Dieu ne retira pas la terreur de l'arbre... » (« Sur Chesterton »)

La première épigraphe fait allusion au sujet même de cet essai dont la forme est plus proche du conte. Le narrateur nous rapporte l'histoire inquiétante d'un empereur chinois, Chi-Hoang-ti, qui fit en même temps construire une muraille infinie et brûler tous les livres antérieurs à lui. Ce qui suscite l'inquiétude chez le narrateur, qui est bien entendu Borges, c'est qu'une même personne soit capable d'exécuter deux actes complètement opposés : la construction (d'une muraille) et la destruction par le feu de toute une bibliothèque, mémoire d'un peuple. L'objectif de cet empereur est de fonder un monde nouveau que le passé n'arrive pas à corrompre à travers des livres et que la muraille protège de toute influence ou invasion venant de l'extérieur.

Cette épigraphe inachevée évoque juste la muraille, le Tartare, qui fait allusion au danger que représentait pour les chinois ce peuple

de barbares menaçants, et en fin au pronom « Lui » qui semble représenter l'empereur, le bâtisseur de la muraille. Plus qu'elle n'éclaire le lecteur, cette épigraphe ne fait que suggérer, que susciter sa curiosité. Son aspect inachevé est quelque peu provocateur, c'est donc au texte que reviendra la mission d'éclairer le mystère de cette épigraphe.

La deuxième épigraphe est de Chesterton et elle précède un essai sur ce même auteur, l'un des préférés de Borges. L'une des raisons de son admiration pour lui semble être que Chesterton est l'auteur par excellence de l'horreur, il le considère comme « un ourdisseur de cauchemars » (Pléiade 1 : 736). C'est cette caractéristique de Chesterton qui est au centre de l'épigraphe et que le mot « terreur » représente parfaitement. Pour ce qui est de l'arbre, l'essai sur Chesterton, en énumérant les situations les plus horribles et les plus atroces que cet auteur ait imaginées, nous apprend que l'auteur « parle d'un arbre qui dévore les oiseaux et qui au lieu de feuilles donne des plumes » (736).

Comme pour la première épigraphe, sans le concours du texte, l'épigraphe de Chesterton reste une énigme pour le lecteur qui n'apprécie guère que l'auteur le nargue en choisissant des épigraphes hermétiques. Ce n'est qu'après la lecture du texte qu'il comprendra que le mot « terreur » seul est en rapport avec le type d'écriture dans laquelle excelle Chesterton et qui est au centre de l'essai en question.

Les trois autres épigraphes se présentent sous une forme achevée cette fois et parfaitement lisible et au lieu d'être énigmatiques comme les deux dernières et celles des contes, elles nous révèlent clairement et d'une façon concise quelques idées fondamentales de l'écriture de Borges, particulièrement celle concernant le Temps et qu'il place au fronton de l'essai « Nouvelle réfutation du temps » et celle qu'il choisit de mettre à la fin de ce même essai, pour qu'elle soit l'ultime parole, la conclusion. Borges emprunte cette citation à Johannes Scheffler, alias Angelus Silesius, théologien et poète allemand du XVII^{ème} siècle. Cette épigraphe, par parole interposée, est explicitement adressée au lecteur qui y est interpellé par le mot « Ami » :

Ami, c'est suffisant. Si tu veux en lire davantage,
Va et deviens toi-même l'écriture, et toi même l'Être.

De par sa position (les deux épigraphes se placent de façon symétrique de part et d'autre de l'essai) elle est comme la riposte, l'écho de celle du début dont voici le texte :

Avant moi il n'y avait pas de temps, après moi il n'y en aura pas.
Avec moi il se met au monde, avec moi aussi il périra.⁵⁶

Cette épigraphe est de Daniel von Czepko, écrivain mystique allemand du XVII^{ème} siècle. Elle réfléchit parfaitement le texte, elle en est la réplique miniaturisée. Borges ne dit pas autre chose dans son essai qu'il ne dit déjà dans l'épigraphe qui ne fait à son tour que conforter le titre dans sa signification. Ce qui est encore étonnant c'est que les lignes finales de cet essai renvoient en même temps au titre et à l'épigraphe :

Le temps est un fleuve qui m'entraîne, mais je suis le temps ; c'est un tigre qui me déchire, mais je suis le tigre ; c'est un feu qui me consume, mais je suis le feu. (Pléiade 816)⁵⁷

Ainsi, nous avons ici l'exemple d'une parfaite solidarité entre le paratexte et le texte qui, main dans la main, tentent de convaincre le lecteur qui devrait se contenter de ce qu'ils lui révèlent, c'est ce à quoi l'exhorte la dernière épigraphe dans un ton sérieux : « Ami, c'est suffisant. »

De ce fait, le texte ou plutôt la lecture qu'on peut en faire semble ainsi protégée, balisée par ces deux épigraphes qui ressemblent à des remparts qui encerclent le texte. Il est rare que Borges dote un texte de deux épigraphes, rappelons-nous l'exemple d'un autre re-

⁵⁶ "Vor mir war keine Zeit, nach mir wird keine seyn. / Mit mir gebiert sie sich, mit mir geht sie auch ein" (OC 2: 135)

⁵⁷ "El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego" (OC 2: 149).

cueil d'essais, *Historia de la eternidad*, qui disposait initialement de deux épigraphes externes mais Borges avait fini par en éliminer une à l'occasion de la publication de ses œuvres complètes en Pléiade; un autre exemple : le conte « El Aleph » peut être considéré comme le seul texte après celui de « Nueva refutación del tiempo » à posséder deux épigraphes avec cette différence que les deux figurent à l'orée du texte et reçoivent de ce fait d'autres fonctions.

L'essai « Nueva refutación del tiempo » peut ainsi se vanter d'être le seul à susciter un intérêt particulier de Borges : en plus des deux épigraphes-anges gardiens, ce texte dispose également d'une note préliminaire aux fonctions d'une préface. D'où l'impression que ce texte est surprotégé et que l'auteur cherche par tous les moyens paratextuels possibles à en orienter la lecture, à la canaliser. En effet, le « sujet en vaut la chandelle », ce texte traite l'un des sujets philosophiques qui tourmentent le plus l'auteur au point de devenir une obsession irréductible : celui du Temps. A la fin de cet essai, Borges va jusqu'à se confondre avec le temps et se définir par lui :

Le temps est la substance dont je suis fait. Le temps est un fleuve qui m'entraîne, mais je suis le temps; c'est un tigre qui me déchire, mais je suis le tigre; c'est un feu qui me consume, mais je suis le feu. Pour notre malheur, le monde est réel, et moi, pour mon malheur, je suis Borges. (Pléiade 1 : 816)⁵⁸

Autrement dit, Borges ne peut se définir en dehors du temps, en dehors du présent, « Pour ce lucide, note Emir Rodríguez Monegal à propos de Borges, peu de chose est la réalité en dehors de ce moi réduit au présent »⁵⁹; et là nous rejoignons l'épigraphe du début qui

⁵⁸ "El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me desgarró, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume; pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges" (OC 2: 149)

⁵⁹ E. Rodríguez Monegal rapporte les propos mêmes de Borges à ce sujet : "La réalité, dit-il, est comme notre image surgissant dans tous les miroirs, simulacre

nous a déjà tout dit à propos de ce texte. Ainsi, les deux épigraphes deviennent les moments les plus stratégiques et les plus significatifs du texte.

Quant à l'épigraphe de l'essai « Nota sobre Walt Whitman » du recueil *Discusión*, elle consiste en une observation générale sur le travail de Whitman faite par Stevenson, un autre écrivain écossais que Borges apprécie et à qui il rendra hommage dans le prologue de *Elogio de la sombra* : « L'éthique, chacun le sait, n'a jamais cessé de préoccuper un très cher ami que je dois aux lettres, Robert Louis Stevenson. » (Pléiade 2 : 152).

Si nous réfléchissons un peu à cette épigraphe, à son contenu, nous hésitons à dégager sa fonction : « *Tout le travail de Whitman est minutieusement intentionnel.* »⁶⁰ Avouons qu'elle ne nous apprend rien qui soit spécifique à Whitman. L'aspect délibéré, intentionnel de la littérature est ce qui caractérise également l'écriture de Borges. Cette citation semble tellement générale que nous retenons notamment sa fonction d'hommage que Borges adresse indirectement à Stevenson à travers une citation qui est à son tour un hommage de Stevenson à Whitman. Ce jeu est assez borgésien !

CONCLUSION

Chez Borges, l'épigraphe n'a pas un seul statut, l'auteur fait appel à ses services pour diverses raisons et d'une façon modérée; rien à voir avec la frénésie épigraphique d'un Stendhal. Grâce à l'analyse des épigraphes internes, nous avons pu dégager quelques unes de ces raisons : elle peut être le résumé du texte tout comme elle peut servir à distraire le lecteur pour le détourner de l'essentiel. Elle est encore plus déroutante quand elle est puisée dans le *Coran* ou la *Bi-*

qui existe pour nous-mêmes, qui vient avec nous, gesticule et puis s'en va, mais à la recherche duquel il suffit d'aller pour toujours le trouver" (344).

⁶⁰ « *The whole of Whitman's work is deliberate* » / R. L. Stevenson, *Familiar Studies of Men and Books* (1882). Épigraphe absente dans l'édition des œuvres complètes d'Emecé.

ble. Elle est souvent garante de la lecture : d'une façon générale, les épigraphes sont ambiguës, polémiques ou énigmatiques, du coup, c'est le co-texte qui se met au service de l'épigraphe pour l'élucider et non pas le contraire. C'est de là que l'épigraphe tient son autorité, sa suprématie sur le texte.

L'épigraphe offre à Borges une autre opportunité d'étaler son érudition et même d'exhiber sa supériorité dans ce domaine en ne citant des fois en guise d'épigraphes que des références; ce qui oblige le lecteur, à contrecœur bien entendu, à aller chercher dans les livres cette parole magique qui lui ouvrirait les portes du texte. Elle sert aussi à afficher le statut de lecteur de Borges qui est un élément fondateur de son écriture.

L'emploi de l'épigraphe chez Borges s'inscrit bel et bien dans sa stratégie même de l'écriture : elle entretient avec le texte des relations spéculaires quand elle le dédouble, des relations de complémentarité quand elle permet au lecteur de comprendre le sens du texte, des relations de conflit quand elle le rend plus hermétique et éloigne de lui le lecteur.

Ce qui est sûr c'est que l'épigraphe reste sans conteste l'espace de sélection du lecteur modèle. Comme le fait remarquer Ivan Almeida

Rappelons-nous que l'épigraphe, art dans lequel Borges fut un véritable virtuose, offre au texte qu'il préside l'un des moyens les plus efficaces pour sélectionner, précisément, son lecteur modèle.⁶¹

Il ajoute en parlant des caractéristiques de l'épigraphe de Borges:

La stratégie sélective de l'épigraphe peut obéir à deux manœuvres opposées : la première consiste à citer un fragment qui fait allusion dans une forme suffisamment voilée à une connaissance que doivent partager les destinataires idéaux du texte ; la seconde, à choisir au hasard une citation sans aucune relation avec le texte et attendre

⁶¹ "...cabe recordar que el epígrafe – arte en el que Borges fue un verdadero virtuoso – ofrece al texto que preside uno de los medios más eficaces para seleccionar, precisamente, a su lector modelo" (218, traduit par nous).

que, par simple juxtaposition, elle arrive à susciter des associations et des vibrations inédites.⁶²

Il n'est cependant pas si sûr que Borges cherche nécessairement que son lecteur partage avec lui ses connaissances, son érudition. En effet, il doit son autorité à ce savoir bibliographique infini qu'il manipule et au moyen duquel il manipule son lecteur.

Zohra Lhioui
Université de Meknès (Maroc)

APÉNDICE

TEXTES DES ÉPIGRAPHES EXTERNES *

1. CUADERNO SAN MARTÍN (1929)

As to an occasional of verses, there are few men who have leisure to read, and are possessed of any music in their souls, who are not capable of versifying on some ten or twelve occasions during their natural lives: at a proper conjunction of the stars. There is no harm in taking advantage of such occasions.

FitzGerald. En una carta a Bernard Barton (1842) (OC 1: 77)

⁶² “La estrategia selectiva del epígrafe puede obedecer a dos maniobras opuestas : la primera consiste en citar un fragmento que aluda en forma bastante velada a un conocimiento que deben compartir los destinatarios ideales del texto ; la segunda, en escoger al azar una cita sin relación alguna con el texto, y esperar que, por simple yuxtaposición, llegue a suscitar asociaciones y vibraciones inéditas” (Almeida 218, traduit par nous).

* Toutes les épigraphes figurent en langue originale dans les Œuvres complètes, en Pléiade. Nous précisons à chaque fois les références de la traduction française. Dans la plupart des cas, ces traductions sont données par La Pléiade . Dans le cas de celles qui ne l'ont pas été, nous avons procédé nous-même à la traduction.

« Pour ce qui est d'une publication occasionnelle de vers, il y a peu d'hommes qui, disposant de loisirs pour lire et d'un peu de musique en leurs âmes, ne soient capables de versifier en dix ou douze occasions, au cours de leur existence: lors d'une conjonction des astres. Il n'y a aucun grief à tirer profit de cette occasion. » (Pléiade 1 : 1363)

2. *EVARISTO CARRIEGO* (1930)

... a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered.

DE QUINCEY, *Writings*, XI, 68. (OC 1 : 99)

« ... un mode de vérité, non une vérité homogène et centrale, mais une vérité faite d'angles et d'esquilles. » (Pléiade 1 : 1390)

3. *DISCUSIÓN* (1932)

Esto es lo malo de no hacer imprimir las obras: que se va la vida en rehacerlas.

ALFONSO REYES, *Cuestiones Gongorinas*, 60. (OC 1 : 174)

C'est tout l'inconvénient de ne pas faire imprimer ses œuvres: on passe sa vie à les refaire. (Pléiade 1 : 179)

4. *HISTORIA DE LA ETERNIDAD* (1936)

A – *...Supplementum livii; Historia infinita temporis atque aeternitatis...*

QUEVEDO, *Perinola*, 1632. (OC 1: 349)

« ... Supplément de Tite Live; Histoire infinie du temps et de l'éternité. » (Pléiade 1: 1515)

B – *... nor promise that they would become in general, by learning criticism, more useful, happier, or wiser.* *

JOHNSON, *Preface to Shakespeare*, 1765.

* Cette épigraphe n'existe pas dans La Pléiade.

« ..ni promettre qu'ils pourraient devenir en général, grâce à la connaissance de la critique, plus utiles, plus heureux ou plus sages. »
(traduit par nous)

TEXTES DES ÉPIGRAPHES INTERNES

1. CUADERNO SAN MARTÍN

1.1. POÈME : « ELEGÍA DE LOS PORTONES »

Barrio Villa Alvear: entre las calles Nicaragua, Arroyo Maldonado, Canning y Rivera. Muchos terrenos baldíos existen aún y su importancia es reducida.

MANUEL BILBAO : Buenos Aires, 1902 (OC 1 : 82).

Quartier Villa Alvear: limité par les rues Nicaragua, Arroyo Maldonado, Canning et Rivera. Beaucoup de terrains vagues y subsistent et son importance est médiocre. (Pléiade 82)

2. DISCUSIÓN

2.1. L'ESSAI : « NOTA SOBRE WALT WHITMAN »

The whole of Whitman's work is deliberate.

R. L. STEVENSON, *Familiar Studies of Men and Books*, (1882).

« Tout le travail de Whitman est minutieusement intentionnel. »
(Traduit par nos soins)

3. FICCIONES

1^{ÈRE} PARTIE : « EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN »

3.1. LE CONTE « LAS RUINAS CIRCULARES »

And if he left off dreaming about you...

Through the Looking-Glass, VI. (OC 1: 451)

« Et s'il cessait de rêver de vous, où croyez-vous que vous seriez? »
(Pléiade 1 : 1576 n1)

3.2. LE CONTE « LA BIBLIOTECA DE BABEL »

By this art you may contemplate the variation of the 23 letters.

The Anatomy of Melancholy, part 2, sect. II, mem. IV. (OC 1 : 465)

« Par ce stratagème, vous pouvez contempler la variation des vingt-trois lettres. » (Robert Burton, *L'Anatomie de la Mélancolie*). (Pléiade 1 : 1582 n1)

2^{EME} PARTIE ARTIFICIOS

3.3. LE CONTE « TEMA DEL TRAIADOR Y DEL HÉROE »

*So the Platonic Year
Whirls out new right and wrong
Whirls in the old instead;
All men are dancers and their tread
Goes to the barbarous clangour of a gong.*

W.B. Yeats, *The Tower*. (OC 1: 296)

« Ainsi l'Année Platonique chasse dans un tourbillon le bien et le mal nouveaux, et fait refluer les anciens; tous les hommes sont des danseurs, et leur pas se règle sur le fracas barbare d'un gong. » (Pléiade 1 : 1588 n1)

3.4. LE CONTE « EL MILAGRO SECRETO »

Y Dios lo hizo morir durante cien años y luego lo animó, y le dijo:
– ¿Cuánto tiempo ha estado aquí ?
– Un día o parte de un día, respondió.

Alcorán, II, 261. (OC 1 : 508)

*Et Dieu le fit mourir pendant cent ans, puis il le ranima et lui dit :
« Combien de temps es-tu resté ici ?
--Un jour, ou une partie du jour », répondit-il.* (Pléiade 1 : 536)

3.5. LE CONTE « TRES VERSIONES DE JUDAS »

There seemed a certainty in degradation.
T.E. LAWRENCE, *Seven Pillars of Wisdom*, CIII. (OC 1: 514)

« On avait l'impression d'un avilissement inévitable. » (Pléiade 1 : 1594 n1)

4. EL ALEPH

4.1. LE CONTE « EL INMORTAL »

Salomon saïth : *There is no new thing upon earth. So that as Platon had an imagination, that all knowledge was but remembrance; so Salomon giveth his sentence, that all novelty is but oblivion.*

FRANCIS BACON, *Essays*, LVII. (OC 1 : 533)

Salomon dit : *Il n'y a rien de nouveau sur terre. Comme Platon qui pensait que toute connaissance n'est que réminiscence, Salomon considéra que toute nouveauté n'est qu'oubli.* (Traduit par nous)

4.2. LE CONTE « BIOGRAFÍA DE TADEO ISIDORO CRUZ » (1829-1874)

*I'm looking for the face I had
Before the world was made.*

YEATS: *The Winding Stair*. (OC 1 : 561)

« Je cherche le visage que j'avais / Avant la création du monde. » (Pléiade 1 : 1625)

4.3. LE CONTE « LA CASA DE ASTERIÓN »

Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión.

APOLODORO: *Biblioteca*, III, I. (OC 1 : 569)

« Et la reine donna le jour à un fils qui s'appela Astérion. » (Pléiade 1 : 601)

4.4. LE CONTE « DEUTSCHES REQUIEM »

Aunque él me quitare la vida, en él confiaré.

JOB 13 : 15. (OC 1 : 576)

« Même s'il m'ôtait la vie, j'aurais confiance en lui. » (Pléiade 1 : 609)

4.5. LE CONTE « LA BUSCA DE AVERROES »

S'imaginant que la tragédie n'est autre chose que l'art de louer...

ERNEST RENAN, *Averroés*, 48 (1851) (OC 1 : 582, en français dans le texte).

4.6. LE CONTE « ABENJACÁN EL BOJARÍ, MUERTO EN SU LABERINTO »

...son comparables a la araña, que edifica una casa.

ALCORÁN, XXIX, 40. (OC 1 : 600)

« ...Ils ressemblent à l'araignée qui construit sa maison. » (Pléiade 1 : 635)

4.7. LE CONTE « EL ALEPH »

1^{ère} épigraphe :

O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space.

Hamlet, II, 2. (OC 1 : 617)

« O Dieu, je pourrais être enfermée dans une coquille de noix et me sentir encore roi de l'espace infini. » (Pléiade 1: 1645 n1)

2^{ème} épigraphe:

But they will teach us that Eternity is the Standing still of the Present Time, a *Nunc-stans* (as the Schools call it); which neither they, nor any else understand, no more than they would a *Hic-stans* for an Infinite greatness of Place.

Leviathan, IV, 46. (OC 1 : 617)

« Mais ils veulent nous enseigner que l'éternité est l'immobilisation du présent, un *nunc stans* (comme l'appellent les écoles), appellation que ni eux-mêmes ni les autres, quels qu'ils soient, ne comprennent mieux qu'ils ne comprendraient l'appellation de *hic stans* appliquée à une grandeur spatiale infinie. » (Pléiade 1 : 1645 n1)

5. OTRAS INQUISICIONES

5.1. L'ESSAI « LA MURALLA Y LOS LIBROS »

He, whose long wall the wand'ring Tartar bounds...

DUNCIAD, II, 76. (OC 2 : 11)

« Lui, dont la longue muraille contient le Tartare errant... » (Pléiade 1 : 1661 n1)

5.2. L'ESSAI « SOBRE CHESTERTON »

Because He does not take away
The terror from the tree...

CHESTERTON: *A Second Childhood*. (OC 2 : 72)

« Parce que Dieu ne retira pas la terreur de l'arbre... » (Pléiade 1 : 1686 n1)

5.3. L'ESSAI « NUEVA REFUTACIÓN DEL TIEMPO »*

1-

*Vor mir war keine Zeit, nach mir wird keine Seyn.
Mit mir gebiert sie sich mit mir geht sie anchein.*

Daniel von Czepko : *Sexcenta monodisticha sapientum*, III. (1655) (OC 2 : 135)

« Avant moi il n'y avait pas de temps, après moi il n'y en aura pas /
Avec moi il se met au monde, avec moi aussi il périra. » (Pléiade 1 : 1704)

* La première épigraphe, celle de Von Czepko, se trouve au début de cet essai, entre le titre et ce qu'il a intitulé « Note préliminaire », la deuxième, celle de Si-lesius, tout à fait à la fin. Ainsi, ces deux épigraphes encadrent de part et d'autre cet essai sur le temps.

2-

*Freund, es ist auch genug. Im fall du mehr willst lesen,
So geh und werde selbst die Schrift und selbst das Wesen.*

(Angelus Silesius, *Cherubinischer Wandersmann*, VI, 263, 1675). (OC 2 : 149)

« Ami, c'est suffisant. Si tu veux en lire davantage, / Va et deviens toi-même l'écriture, et toi-même l'Être. » (Pléiade 1 : 1705)

6. *EL HACEDOR*

6.1. LE POÈME « EL OTRO TIGRE »

And the craft that createth a semblance.

MORRIS, SIGURD THE VOLSUNG, (1876) (OC 2 : 202)

Et l'art qui invente la ressemblance. (Traduit par nous)

7. *EL INFORME DE BRODIE*

7.1. LE CONTE « LA INTRUSA »

2 REYES, 1, 26. (OC 2 : 403)

2 *Samuel*, I, 26. (Pléiade 193)

8. *EL LIBRO DE ARENA*

8.1. LE CONTE « ULRICA »

*Hann tekr everthit Gram ok
leggr i methal theira bert*

Völsunga Saga, 27. (OC 3 : 17)

« Il prit son épée, Gram, et plaça entre eux deux le métal nu. »
(Pléiade 2 : 1331)

8.2. LE CONTE « EL CONGRESO » :

*Ils s'acheminèrent vers un château immense au frontispice duquel on lisait :
« Je n'appartiens à personne et j'appartiens à tout le monde. Vous y étiez
avant que d'y entrer, et vous y serez encore quand vous en sortirez.*

Diderot : *Jacques le Fataliste et son maître* (1769). (OC 3 : 20, en français dans le texte)

8.3. LE CONTE «UTOPIA DE UN HOMBRE QUE ESTÁ CANSADO»

Llamóla Utopía, voz griega cuyo significado es no hay tal lugar.
Quevedo

Il l'appela Utopie, mot grec qui veut dire « un tel lieu n'existe pas .
(Pléiade 2 : 531)

8.4. LE CONTE « EL LIBRO DE ARENA »

...thy rope of sands...

George Herbert (1593-1633) (OC 3 : 68)

« ...Ta corde de sable... » (Pléiade 1341)

9. LA MEMORIA DE SHAKESPEARE

9.1. LE CONTE «LA ROSA DE PARACELSO »

De Quincey, *Writings*, XIII, 345. (OC 3 : 389)

BIBLIOGRAPHIE

Almeida, Ivan. « Las biografías de Borges y su lector modelo ». *Variaciones Borges* 3 (1997).

Anzieu, Didier. « Le corps et le code dans les contes de Borges ». *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard, 1981.

Arkoun, Mohamed. "Peut-on parler de merveilleux dans le *Coran*". *L'Étrange et le merveilleux dans l'Islam Médiéval*. Actes du colloque organisé par l'Association pour l'Avancement des Études Islamiques en mars 1974. Paris. Ed. J. A., 1978.

Aouad Lahrech, Oumama. "De la busca a la deriva. Borges y lo árabe-islámico". *Huellas comunes y miradas cruzadas: mundos árabe, ibérico e ibero-americano*. Rabat: Publicaciones de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de Rabat, 1995.

Barthes, Roland "Théorie du texte". *Encyclopaedia Universalis*, ed. 1977.

Bernatán, Marcos-Ricardo. *Borges, biografía total*. Madrid: Temas de hoy, 1995.

- Berveiller, Michel. *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*. Paris : Didier, Publications de la Sorbonne, 1973.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas* [mentionné comme : OC]. 4 vol. Barcelona : María Kodama & Emecé, 1989-1996.
- Borges, Jorge Luis. *Ceuvres Complètes* [mentionné comme : Pléiade] Ed. Jean-Pierre Bernès. 2 vol. Paris : Gallimard, 1993, 1999.
- Borges, Jorge Luis. *Essai d'autobiographie*. Paris : Gallimard, 1980.
- Cahiers de L'Herne. Jorge Luis Borges*. Paris : L'Herne, 1981.
- Carrizo, Antonio. *Borges el memorioso*. Buenos Aires: Tierra firme, 1982.
- Charles, Michel. *Rhétorique de la lecture*. Paris : Seuil, 1977.
- Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris: Seuil, 1979.
- Coran. Trad. Dominique Masson. Paris : Gallimard, 1967.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.
- Khatibi, Abdelkébir. *De la mille et troisième nuit*. Casablanca : Arrabeta, 1996.
- Lellouche, Raphaël. *Borges ou l'hypothèse d'auteur*. Paris : Balland, 1989.
- Lhioui, Zohra. *Le lecteur de Borges et l'épreuve du paratexte*. Thèse de Doctorat d'État. Meknès : Université Moulay Ismaïl, 2002.
- Maxence, Michel. Avant-Propos « Mériter Borges ». *Cahiers de l'Herne*.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Borges essayiste". *Cahiers de l'Herne*.
- Sabino, Osvaldo. *Borges, una imagen del amor y de la muerte*. Buenos Aires: Corregidor, 1987.
- Vázquez, María Esther. *Borges. Esplendor y derrota*. Barcelona: Tusquets, 1996.
- Woscoboinik, Julio. *Le secret de Borges*. Lyon: Césura, 1989.