

Le Congrès ou la narration impossible

L'étude qui suit ne se présentera pas comme une analyse de texte. Son style sera plutôt 'digressif', ou, si l'on accepte un jeu de mots prématuré, 'congressif'. C'est-à-dire qu'il consistera en une série de variations concentriques, autour d'un texte que je laisserai presque sans traiter. Cette façon d'éluder le texte, résultat éventuel de mon incompetence, trouvera peut-être, plus loin, quelque chose comme une justification dans la nature même du texte de Borges qui nous occupera: "Le Congrès".

En filigrane, on pourrait aussi s'essayer à lire ce récit comme un apologue, l'apologue de toute entreprise de représentation, de toute quête de sens, bref, comme l'apologue de la sémiotique et, partant, de la philosophie elle-même...

1. Les thèmes

Présenter par ordre tous les pas qui ont conduit aux résultats de cette étude en rendrait sans doute la lecture insupportable. Je propose donc d'inverser les données, et de commencer par ce qui, dans la recherche, n'est apparu qu'à la fin.

Borges, on le sait entre autres par son propre témoignage, a tendance à poser les grandes questions philosophiques en termes de trames narratives. Souvent, il est vrai, il passe à un second degré ironique, et crée des véritables contes sous forme de traité conceptuel. Mais de toute évidence le cas qui nous occupe est du premier type. Autrement dit, il ne s'agit pas d'une 'philosophie fiction' mais d'une 'fiction philosophique'. Je commencerai donc par présenter sommairement les thèmes

philosophiques que Borges traite narrativement dans son texte, et d'élucider, dans la mesure du possible, l'originalité d'un traitement littéraire accordé à des problèmes qui sont, à l'origine, si profondément spéculatifs.

Une dernière remarque préalable, en ce qui concerne le 'point de vue' de cette étude. Toute analyse d'un récit met ce dernier en position d'"objet". Il n'en demeure pas moins que, à un autre niveau -et ceci est particulièrement pertinent chez Borges- ce même récit apparaît à son tour comme 'instrument' d'une autre analyse, comme l'exploration de nouveaux modèles pour l'interprétation du monde. Cela permet, dans la pratique, de prolonger l'étude, c'est-à-dire d'en reprendre le traitement premier mais en inversant les procédures: dans notre cas, une fois le texte de Borges atteint comme objectif, il s'agirait de le reprendre, cette fois comme point de départ, et d'explorer la forme dont sa narrativité même sert de sémiotique du monde. Il s'agira, par conséquent, d'appliquer au récit appelé "Le Congrès", une étude alternée, le texte de Borges devenant, tour à tour, discours objet et discours interprétant.

Rappelons le noyau de l'histoire. Un homme qui n'a pas réussi à se faire élire député au congrès de son pays, l'Uruguay, conçoit une idée de revanche: fonder le Congrès du Monde. Avec un groupe d'adeptes, il se propose d'arriver en quatre ans à la constitution de cette chambre de représentation universelle. Les réunions se succèdent, les projets aussi. Le nombre d'éléments qui peuvent représenter l'infini du monde commence à se ramifier de façon alarmante, ainsi que, inversement, le nombre d'attributions représentatives de chaque membre du groupe. Des hommes on passe aux livres et des livres au langages. On cherche la langue universelle, la bibliothèque capable de représenter toutes les écritures. On finit par dire que rien de ce qui a été écrit n'est dépourvu de valeur, et par collectionner des programmes de théâtre, des factures, des centaines d'éditions d'un même ouvrage... Dans l'autre sens, on se demande, par exemple, si une secrétaire norvégienne représentera toutes les secrétaires, ou toutes les Norvégiennes, ou simplement toutes les jolies femmes. L'entreprise devient chaotique, les émissaires envoyés en Europe s'adonnent aux plaisirs de l'amour, romantique ou libertin, et dilapident ainsi les fonds de l'institution.

Quatre ans, jour pour jour, après la conception du projet, Don Alejandro, le vieux visionnaire, décide de brûler tous les livres et documents, vend ses propriétés et, d'une certaine façon, arrête l'entreprise. Cet échec apparent est, pourtant, vécu par les protagonistes comme un

triomphe. Le Congrès du Monde, constatent-ils, existe bel et bien. Seulement, il est composé de chaque individu, de chaque parcelle de réalité, de chaque événement. Il n'y a pas de représentation du monde qui n'ait besoin de chaque atome de ce monde, mais en même temps, chaque atome est une forme particulière de représenter la totalité de l'univers.

Borges reprend, dans ce récit, une vieille tradition mythologique. Sa nouveauté consiste cependant à neutraliser le dualisme de l'esthétique classique de la trame, selon laquelle un récit doit être euphorique ou dysphorique, comique ou tragique. "Le Congrès", en revanche, est un récit qui boucle les deux pointes: c'est un projet qui échoue et réussit par le fait même d'échouer, comme un voyageur qui, après de longs préparatifs, finirait par ne jamais partir, en découvrant que le pays tant recherché est précisément le sien... C'est un thème cher aux littératures mystiques. En termes greimasien, on dira que l'entreprise, commencée comme un programme de type pragmatique, se mue en performance purement cognitive: le projet de fonder le congrès se voit couronné par la reconnaissance que celui-ci a toujours existé. La 'sanction' occupe la place de la 'transformation'.

Ce conte philosophique se rapporte à la première interrogation de la philosophie occidentale, qui coïncide avec la première interrogation de la sémiotique: la question du même et de l'autre, qui est aussi la question de l'un et du multiple. Qu'est-ce qui fait que l'un n'est pas les autres, et que l'un puisse, en même temps, se rapporter à quelque chose d'autre?

Cette double question ouvre la voie aux réflexions, désormais classiques, sur les conditions de la représentation et sur la nature de la totalité en rapport à l'idée d'infini.

1.1. La représentation

Tout d'abord, le thème de la **représentation**. Le problème posé par la fondation du Congrès du Monde est celui de la possibilité pour chaque chose, d'une part de ne pas en être une autre, et d'autre part de renvoyer à quelque chose d'autre. Qu'est-ce qui fait qu'une chose, sans perdre les limites de son identité, soit quelque chose de plus qu'elle n'est en soi? Paradoxalement, comme Kant l'a expliqué, ce surplus que toute chose porte en soi, ce qui permet à une chose de renvoyer au dehors d'elle même est son incomplétude, le fait de ne pas être en elle même une totalité close. Et c'est l'idée limite de totalité qui permet de saisir la chose comme partie, et de lui attribuer des parentés qui la fe-

ront devenir signe. C'est sur l'horizon d'une totalité postulée par la raison que les choses découvrent leurs frontières. Et c'est à partir de leurs frontières qu'elles peuvent indiquer la place et la forme de ce qui est 'autre'. Le problème est de savoir si cette totalité est aussi réelle que les choses, ou s'il s'agit, comme le dit Kant, d'une illusion transcendantale, c'est-à-dire d'une organisation rationnelle qui n'existe que comme horizon permettant la connaissance de ce qui est individuel.

Que ce soit en politique ou en épistémologie, en science du langage, en théologie ou même en éthique, l'idée de 'représentation' a occupé une place charnière dans la fondation de la pensée de l'ère moderne. Du point de vue figuratif, l'idée philosophique de représentation provient - selon J. Ladrière (1968) qui s'inspire de Kant- de la double métaphore du théâtre et de la diplomatie (ou de la politique). Selon la première métaphore, nous avons le couple Sujet-Objet: ce devant quoi se donne le spectacle, et ce qui se donne comme spectacle. Selon la deuxième métaphore, l'objet de connaissance se divise à son tour en ce qui est là, devant le Sujet (le Phénomène, le Représentant, le Signifiant), et ce qui n'est pas là, mais à la place de quoi le phénomène se présente (le Nou-mène, le Représenté, le Signifié).

Lorsqu'il s'agit, dans le projet de Don Alejandro, de concentrer dans un groupe restreint le plus grand pouvoir de représentation possible, c'est la deuxième conception de la représentation qui entre en fonctionnement: celle de la diplomatie ou de la politique. D'où le 'thème' même de l'histoire choisie. Et chaque chose sera d'autant plus représentative qu'elle sera parcellaire et limitée: on ne prendra de cette fille que la nature de son travail, et ce n'est qu'ainsi qu'elle pourra représenter toutes les secrétaires. La première figure de la représentation, celle qui s'apparente à la structure du théâtre, sera exploitée plus loin dans le conte, lorsqu'un événement présent (la dissolution apparente du Congrès) ne sera pas évalué en tant que tel, mais en ce qu'il 'signifie' pour le sujet de connaissance: la dissolution du Congrès "vaudra pour" un véritable couronnement.

1.2. Totalité et Infini

Le deuxième problème que traite littérairement le texte de Borges est celui de la **totalité** et de l'**infini**. Jusqu'ici la question concernait le 'comment représenter'. La question est désormais 'comment représenter *la totalité*'. Un groupe peut-il représenter l'infinitude du représentable? De quelle taille doit alors être ce groupe? Ou, plus sournoisement, de quelle taille doit être ou est l'infini? ...Car il arrive que cet infini qui,

en tant qu'idée limite, permet et donne naissance à toute possibilité de représentation et de signification, tend à s'ériger lui-même en un être à représenter. Il prendra, pour ce faire, l'allure d'une totalité actualisée.

Depuis Anaximandre, l'origine, la totalité, l'indéfini et l'infini tendent, par périodes, à devenir synonymes et à exciter les spéculations de la physique, de la métaphysique, de la logique et de la littérature. On entre ainsi dans le monde ludique des célèbres paradoxes de Zénon et de celles, dérivées, de Galilée, de Hilbert, de Sterne, de Gödel, etc.

Lorsque, dans la nouvelle de Borges, les congressistes découvriront que chaque chose représente l'univers tout entier, ils découvriront, comme Achille, que l'infini peut s'envisager non seulement comme addition, mais également comme division, et que, par conséquent, dès que l'on possède une chose, on possède déjà un infini, équivalent, par hypothèse, à tout autre infini. "*Décrit bien ton village* -disait Tolstoï - *et tu auras parlé du monde* .

Borges partira de cette nature paradoxale des idées de représentation et d'infini, et il choisira de les traiter comme des parcours littéraires possibles, et ceci, sur tous les plans que peut comporter un récit: manifestation et contenu, énonciation et énoncé, pragmatique et cognitif, narratif et figuratif.

Mon approche de ce texte suivra la forme de spirale concentrique que celui-ci impose. Le premier tour a consisté à nommer l'horizon spéculatif de ce récit. Un deuxième tour proposera certaines voies d'accès ou clefs d'interprétation, tirées, comme des prototypes, du texte même de Borges, comme un exercice pour situer les yeux à la bonne hauteur. Dans un troisième moment, je traiterai de la structure narrative de la nouvelle, en terminant par la prise en compte de sa dimension énonciative.

2. *Quelques clefs interprétatives*

2.1. Première clef interprétative: L ALEPH ZERO

Il existe, dans les éditions Franco Maria Ricci, une **collection** qui porte le nom d'une **nouvelle** de Borges. Cette nouvelle elle-même porte le nom d'une **bibliothèque**: *La Bibliothèque de Babel*. Le n° 2 de cette bibliothèque-collection-nouvelle est consacré à Borges (1985a) et contient le récit qui nous occupe. Il comporte, en outre, un entretien de Borges

avec María Esther Vázquez dans lequel il parle constamment de ce récit comme s'il s'agissait d'un **livre**:

“Mais parmi mes livres, il y en a un qui me plaît, bien que je ne sache pas s'il a plu aux lecteurs. C'est *Le Congrès*. Il me plaît parce que c'est un livre que j'ai porté en moi pendant plusieurs années sans tenter son écriture, tout en pensant toujours à lui. Finalement je me suis dit: Bon, j'ai déjà trouvé ma voix, ma voix écrite. Je veux dire que je ne peux pas faire les choses ni beaucoup mieux ni beaucoup pis; je vais simplement l'écrire. Et je l'ai écrit.”¹

La bibliothèque, la collection, le livre et le chapitre sont donc, dans la logique de Borges, des noms interchangeable. Exactement comme dans le récit qui nous occupe, les rues portent des noms de pays, de provinces et de villes: *Santiago del Estero, México, Jujuy, Junín, Lima*, et la propriété agricole dans laquelle doit se tenir le Congrès du Monde porte un nom de pays: *La Caledonia*.

Voilà le premier fait que je propose comme clef d'interprétation du texte que nous abordons, et qui est déjà une illustration des paradoxes de l'infini divergent. Depuis Aristote, on distingue la notion d'infini *convergent* ou continu, celui que l'on obtient par division infinie et asymptotique des fractions entre deux magnitudes, de la notion d'infini *divergent*, qui est celui que l'on projette par addition indéfinie d'unités.

La caractéristique fondamentale de l'infini divergent est, pour Dedekind et pour Cantor, celle de correspondre en magnitude avec chacun de ses sous-ensembles. Par exemple, il y a autant de nombres premiers que de nombres tout court, et dans l'hypothèse d'une vie immortelle, le nombre de jours coïncidera nécessairement avec le nombre des années. Curieusement, ce cardinal transfini qui rend équivalents les sous-ensembles avec l'ensemble infini, Cantor l'a baptisée: *Aleph zéro* ...

Borges transposera sur le plan figuratif les principes d'équivalence cardinale de l'aleph zéro: depuis les équations les plus saillantes, qui rendent équivalentes les rues, les villes, les régions et les pays, jusqu'à la conclusion finale selon laquelle tout peut remplacer tout, en passant par l'union amoureuse, qui fait de chaque amant deux personnes diffé-

¹ “Pero un libro mío que me gusta, aunque no sé si ha gustado a los lectores, es El congreso, porque es un libro que llevé conmigo sin animarme a intentar su escritura durante muchos años y siempre pensaba en él, hasta que me dije: ‘Bueno, yo ya he encontrado mi voz, mi voz escrita. Quiero decir que no puedo hacer las cosas ni mucho mejor ni mucho peor; voy simplemente a escribirlo’, y lo escribí.” (1985:74).

rentes ("oh ce moment de bonheur dans lequel chacun est tous les deux!"²). Le trouble produit par le traitement littéraire du transfini procède a) du fait que Borges sémantise le principe d'extensionnalité qui n'est, à l'origine, que quantitatif, et b) que, contrairement à la théorie des ensembles, Borges assimile l'appartenance à l'inclusion, autrement dit, il provoque une confusion entre élément et sous-ensemble.

De ce fait, nous le verrons plus loin, l'aleph se transforme pour Borges, de marque d'un horizon arithmétique, en un inducteur de mysticisme: le "*multum in parvo*" de la révélation. Un de ses plus célèbres récits lui sera d'ailleurs consacré. Dans notre cas, le thème de l'aleph est introduit par une redondante allusion à des scènes du récit homonyme. Par exemple, dans "Le Congrès", la descente dans la cave des livres est décrite de la façon suivante:

"Dans l'une des pièces était ouverte la trappe carrée donnant accès à la cave; des marches de briques se perdaient dans l'ombre."³

Cette description comporte tous les éléments dont Borges se sert pour raconter sa propre descente dans la cave de l'aleph dans le récit de ce nom. Et réciproquement, cet aleph est décrit suivant les mêmes allusions mystiques qui, dans "Le Congrès", serviront à décrire la nuit de la révélation finale. L'alliance de mystique, littérature et arithmétique qui apparente les deux récits est mise en évidence dans cet aveu de Borges dans "L'Aleph":

"Peut-être les dieux ne me refuseraient-ils pas la trouvaille d'une image équivalente, mais ce rapport resterait contaminé de littérature, de fausseté. Du reste, le problème central reste insoluble: l'énumération, même partielle, d'un ensemble infini."⁴

Finalement, Borges aura pris le parti de la littérature, pour essayer de balbutier, ne fût-ce que "faussement" (l'expression est de lui), l'ensemble infini que l'arithmétique n'arrive pas à cerner.

Cela permet de découvrir la place centrale qu'occupe dans la structuration entière du texte, cette petite description, faite de deux phrases, d'une situation banale et presque grossière, qui contient cependant le

² "Oh aquel momento de dicha, en que cada uno es los dos..." (OC III: 29).

³ "En uno de los cuartos estaba abierta la cuadrada trampa del sótano; unos escalones de material se perdían en la sombra." (OC III: 30).

⁴ "Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito." (OC I: 625).

secret de presque tous les mécanismes du récit. La scène se passe dans la propriété agricole de Don Alejandro, où celui-ci a invité pour quelques jours le narrateur et son ami poète, Irala:

“Irala demanda où se trouvaient les toilettes; Don Alejandro, d’un geste large de la main, lui signala le continent.”⁵

Dans la même perspective, Borges s’amusera à superposer toutes sortes de magnitudes, en passant d’une réunion d’hommes à une collection de livres, à une articulation de mots. Le problème du Congrès sera successivement celui de la réunion des représentants, de la constitution de la bibliothèque, de la quête d’un langage universel.

Un autre fait qui ne manque pas de pertinence est que l’homme superbe et riche qui a conçu le plus grandiose des projets, et le petit professeur de province qui essaie tant bien que mal de raconter ce projet, portent tous les deux un même prénom: “Alejandro” (peut-être est-ce une allusion à cette Bibliothèque d’Alexandrie, que ces hommes-livres brûlent “une fois de plus” à la fin du récit?).

On pourrait ajouter des dizaines de détails à cette liste. Rappelons simplement, pour n’en rester que là, que le narrateur dit être arrivé à la “ville” l’année même de la naissance réelle de Borges, comme si vie et ville étaient des magnitudes interchangeable, et suivant la même logique, l’amour entre le narrateur et Béatrice, à Londres, commence et se termine sous la haute coupole d’une bibliothèque...

Tout ceci illustre le principe de l’infini divergent, qui rend interchangeables toutes les magnitudes.

2.2. Deuxième clef interprétative: L INFINI CONVERGENT

L’infini n’est pas seulement concevable comme addition, par synthèse, mais aussi comme le mouvement contraire contraire, comme analyse sans fin de l’unité ‘continue’. Comme Kafka l’a très bien montré dans son récit “Les armes de la ville”, la Tour de Babel peut se concevoir comme une accumulation infinie de briques entre la terre et le ciel, ou comme une infinité de démarches préalables à sa construction. Dans les deux cas, l’achèvement est impossible. Le deuxième cas illustre le célèbre paradoxe de Zénon, présent dans toute l’oeuvre de Borges. Ce paradoxe naît de l’idée d’un infini convergent ou analytique, envisagé

⁵“Irala preguntó dónde estaba el baño; don Alejandro con un vasto ademán le mostró el continente.” (OC III: 26)

comme fractionnement infinitésimal d'un continuum. La totalité de cet infini est postulée, mais son parcours restera toujours asymptotique.

L'infini divergent est dénombrable, mais n'admet pas de cardinal dernier. Il correspond à la définition donnée par Aristote dans la *Physique* (207 a1): "L'infini n'est pas ce au-delà de quoi il n'y a rien, mais ce au-delà de quoi il y a toujours quelque chose". L'infini convergent, en revanche, n'est pas dénombrable; il admet la totalité, mais exclut l'ordinal pénultième. L'infini divergent est de nature arithmétique, tandis que l'infini convergent est de nature géométrique.

Si l'entreprise du Congrès échoue et réussit à la fois, c'est parce que le protagoniste se rend compte que la représentation totale du monde est impossible par accumulation, mais qu'en même temps tout être est infiniment transitable, comme un univers. D'où l'exergue que Borges donne à son récit, tiré de *Jacques le Fataliste*, qu'il avait par ailleurs glosé dans son poème de 1977 "A la France":

"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'".

Or, comme Borges ne donne presque jamais une citation sans une certaine perversité métonymique, il serait peut-être instructif de lire les lignes qui suivent, dans le texte de Diderot, cette brève citation. Les voici

"-Entrèrent-ils dans ce château? -Non, car l'inscription était fautive, ou ils y étaient avant que d'y entrer. -Mais du moins ils en sortirent? -Non, car l'inscription était fautive, ou ils y étaient encore quand ils en furent sortis. -Et que firent-ils là? -Jacques disait ce qui était écrit là haut: son maître, ce qu'il voulut: et ils avaient tous deux raison." (p. 492).

Peu à peu, l'idée d'infini devient ainsi un sophisme littéraire et le piège ultime tendu à toute narrativité: toute trame est inutile, car les destins opposés coexistent dans le noyau élémentaire de toute réalité.

C'est Maurice Blanchot, à mon avis, qui a le mieux exprimé le sophisme littéraire de l'infini qui structure constamment l'oeuvre de Borges. Je ne résiste pas à la tentation de le citer *in extenso*:

La vérité de la littérature serait dans l'erreur de l'infini. Le monde où nous vivons et tel que nous le vivons est heureusement borné. Il nous suffit de quelques pas pour sortir de notre chambre, de quelques années pour sortir de notre vie. Mais supposons que, dans cet étroit espace, soudain obscur, soudain aveugles, nous nous égarions. Supposons que le désert géographique devienne le désert biblique: ce

n'est plus quatre pas, ce n'est plus onze jours qu'il nous faut pour le traverser, mais le temps de deux générations, mais toute l'histoire de toute l'humanité, et peut-être davantage. Pour l'homme mesuré et de mesure, la chambre, le désert et le monde sont des lieux strictement déterminés. Pour l'homme désertique et labyrinthique, voué à l'erreur d'une démarche nécessairement un peu plus longue que sa vie, le même espace sera vraiment infini, même s'il sait qu'il ne l'est pas et d'autant plus qu'il le saura. L'erreur, le fait d'être en chemin sans pouvoir s'arrêter jamais, changent le fini en infini. A quoi s'ajoutent ces traits singuliers: du fini qui est pourtant fermé, on peut toujours espérer sortir, alors que l'infinie vastitude est la prison, étant sans issue; de même que tout lieu absolument sans issue devient infini. Le lieu de l'égaré ignore la ligne droite; on n'y va jamais d'un point à un autre; on ne part pas d'ici pour aller là; nul point de départ et nul commencement à la marche. Avant d'avoir commencé, déjà on recommence; avant d'avoir accompli, on ressasse, et cette sorte d'absurdité consistant à revenir sans être jamais parti, ou à commencer par recommencer, est le secret de la 'mauvaise' éternité, correspondant à la 'mauvaise' infinité, qui l'un et l'autre recèlent peut-être le sens du devenir. Borges, homme essentiellement littéraire (ce qui veut dire qu'il est toujours prêt à comprendre selon le mode de compréhension qu'autorise la littérature), est aux prises avec la mauvaise éternité et la mauvaise infinité, les seules peut-être dont nous puissions faire l'épreuve, jusqu'à ce glorieux retournement qui s'appelle l'extase. Le livre est en principe le monde pour lui, et le monde est un livre. Voilà qui devrait le tranquilliser sur le sens de l'univers, car de la raison de l'univers, l'on peut douter, mais le livre que nous faisons, et en particulier ces livres de fiction organisés avec adresse, comme des problèmes parfaitement obscurs auxquels conviennent des solutions parfaitement claires, tels les romans policiers, nous les savons pénétrés d'intelligence et animés de ce pouvoir d'agencement qu'est l'esprit. Mais si le monde est un livre, tout livre est le monde, et de cette innocente tautologie, il résulte des conséquences redoutables" (1959: 139-141).

Ce sophisme de l'infinitude nous le trouverons non seulement dans la trame du récit, dans le projet fou de constituer, par le regroupement de quelques éléments ponctuels, la représentation de tous les êtres du monde, mais aussi dans le processus d'énonciation ou d'écriture du récit lui-même. D'une part -comme Borges lui-même l'affirme faisant écho à une remarque de son ami Ibarra- le récit du Congrès sera le résumé de *l'opera omnia* de l'auteur, mais d'autre part, ce récit deviendra en même temps, comme le Congrès, impossible et réussi; en un mot: inutile. Ce sera notre troisième clef d'interprétation.

2.3. Troisième clef interprétative: LA REPRESENTATION INUTILE

Dans le même entretien avec María Esther Vázquez cité plus haut, Borges essaie de répondre à la question de savoir pourquoi ce "livre" n'a pas plu à ses amis:

"Parce que mes amis disent que tout ce que je dis là, je l'ai mieux dit dans des livres précédents, et la seule valeur qu'il a est d'être une espèce de résumé de mon *opera omnia*. Par exemple, Nestor Ibarra, un ami dont l'opinion compte beaucoup pour moi, m'a dit que c'était un livre inutile, car il était virtuellement inclus dans les précédents."⁶

C'est cette notion d'"inutilité", qui laisse indécidable la question de la réussite ou de l'échec, qui sera l'autre clef d'interprétation de notre lecture. Borges le dit, d'ailleurs, en expliquant l'originalité paradoxale du Congrès en tant qu'entreprise "inutile":

"Les membres du Congrès veulent essentiellement réduire le monde à quelques symboles. Ils échouent, comme on a toujours échoué dans pareils cas, et l'originalité de ma fable réside dans le fait que pour eux cet échec, cette acceptation de la pluralité, de la multiplicité irréductible du monde, est prise, non pas comme un échec, mais comme une réussite. Certes, j'ignore si cette expérience mystique est possible, mais en tout cas, si elle n'est pas possible pour les consciences humaines, elle a été possible pour mon imagination pendant le temps où j'ai écrit l'histoire. Le congrès va croissant, le congrès embrasse la pluralité des choses, mais eux ne voient pas en cela une défaite, mais une sorte de victoire (...) Maintenant, je voudrais répéter que je ne professe aucun système philosophique, sauf -et en cela je pourrais coïncider avec Chesterton- le système de la perplexité. Je me sens perplexe devant les choses, et dans ce conte j'ai voulu ériger cette perplexité en une sorte d'acte de foi."⁷

⁶ "Porque mis amigos dicen que todo lo que yo digo ahí lo he dicho mejor en libros anteriores y que el único valor que tiene es el de ser una especie de resumen de la opera omnia mía. Por ejemplo, Néstor Ibarra, un amigo en cuya opinión yo confío mucho, me dijo que era un libro inútil porque ya estaba incluido virtualmente en los anteriores." (1985:76).

⁷ "Los miembros de El Congreso quieren esencialmente reducir el mundo a unos cuantos símbolos, fracasan, como siempre se ha fracasado en semejantes casos, y la originalidad de mi fábula reside en que para ellos ese fracaso, esa aceptación de la pluralidad, de la multiplicidad irreductible del mundo, es tomada, no como un fracaso sino como un éxito. Desde luego no sé si esa experiencia mística es posible, pero en todo caso, si no es posible para las conciencias humanas, fue posible para mi imaginación durante el tiempo en que yo escribí la historia. El congreso va creciendo, el congreso abarca el universo o, como diría William James, el pluriverso, abarca la pluralidad de las cosas, pero ellos no ven una derrota en ello sino una especie de victoria (...) Ahora, yo querría repetir que no profeso ningún sistema filosófico, salvo, aquí podría coincidir con Chesterton, el sistema de la perplejidad. Yo me

Ainsi, non seulement le Congrès comme entreprise infinie de représentation est inutile, mais il suscite également une perplexité telle, qu'il est lui-même inracontable. Le récit d'une représentation inutile est une représentation inutile. Borges illustrera ce principe de façon magistrale: il écrira quelques dizaines de pages pour ne pas raconter le Congrès. Nous le verrons plus loin: son style sera symptomatiquement digressif, et il mettra l'histoire dans la bouche d'un vieillard qui n'a jamais pratiqué le genre narratif, qui n'aime plus comme avant la fin des jours et les frontières des villes, mais le commencement et les centres, un vieux paresseux donc, qui ne sait pas arriver au bout, et qui, comme il le dit lui-même, devra constamment refréner sa manie de la digression. On peut dire, en reprenant les jeux étymologiques, que la narration impossible d'un congrès inutile sera nécessairement un "digrès". Nous verrons ainsi, plus loin, comment Borges s'arrange pour ne pas raconter le "Congrès".

L'image la moins imparfaite de l'infini serait, peut-être, celle de la spirale. C'est une figure statique, mais qui sollicite l'interprétation dynamique en tant que parcours. Le mouvement de spirale peut se faire comme un éloignement vers la périphérie ou comme un rapprochement vers le centre. Dans le premier cas, nous avons l'image du Congrès tel que le concevait Don Alejandro: *"On était comme au centre d'un cercle qui se développe, s'agrandissant sans fin, à perte de vue"*⁸. Dans le deuxième cas, nous avons le mouvement qui, partant de l'extérieur de l'histoire vécue, 'involue' vers l'énonciation infinie que tente le narrateur: *"Je suis désormais l'ultime congressiste... le fait que je sois maintenant un parjure est partie intégrante du Congrès."*⁹

Comme l'événement qu'elle veut représenter, la nouvelle de Borges appelée "Le Congrès" se veut la synthèse de toute l'oeuvre de l'auteur. Pour la même raison, elle sera inutile et impossible. (Ce mimétisme est contagieux: il risque d'entraîner dans l'inutile et l'impossible ma propre étude...)

siento perplejo ante las cosas y en ese cuento he querido reducir esa perplejidad a una suerte de acto de fe." (1985: 74-75).

⁸ "Era como estar en el centro de un círculo creciente, que se agranda sin fin, alejándose." (OC III: 25)

⁹ "Soy ahora el último congresal (...) el hecho de que yo ahora sea un perjurio es también parte del Congreso." (OC III: 21)

2.4. Quatrième clef d'interprétation: L OXIMORON MYSTIQUE

Aussi bien à l'intérieur du récit que dans ses commentaires, Borges accentue la nature "mystique" de l'expérience des congressistes. Nous venons de le constater, par ailleurs, dans sa réponse à María Esther Vázquez. Il est sans doute très difficile d'entreprendre une définition littéraire du "mystique". Peut-être la voie plus courte pour cerner ce phénomène serait-ce de se choisir un 'prototype'. Pensons, par exemple, au plus connu des mystiques de la littérature occidentale, Jean de la Croix, et à sa "*nuit plus claire que le jour*", qui "*transforme l'aimée en son aimé* (*amada en el amado transformada*)... L'oximoron, ou union des contraires, y est la figure capitale. Pensons, dans le cadre de la littérature souffi, à la célèbre lettre d'Al-Allhaj:

"Le but de cette lettre est que tu n'expliques rien par Dieu, que tu n'en tires aucune argumentation, que tu ne souhaites pas l'aimer ni ne pas l'aimer, que tu ne confesses pas son existence et que tu n'inclines pas à le nier. Et surtout garde-toi de proclamer son unité!"

On dirait que, du point de vue cognitif, le mysticisme est la combinaison paradoxale du panthéisme et du scepticisme: la conception d'un cercle infini de connaissance par la réunion des contraires: Dieu est tout et il n'est pas,

"Si bien -dit encore Al-Allhaj- que l'un atteste qu'il n'est pas et que l'autre atteste qu'il n'y a que lui. Or, ni celui qui professe la négation de Dieu n'est rejeté, ni celui qui confesse son existence n'est loué..."

Il y a donc, dans l'"épistémè" mystique, une certaine notion d'infini par oxymoron, par synthèse paradoxale des contraires, que Borges mettra souvent à l'oeuvre tant dans la structuration que dans la délocutivité de son récit. La femme que le narrateur aura aimée à Londres, porte le nom oxymorique de Béatrice Frost, Béatrice, mais "frigide" (Frost), la femme idéale de Dante, donnant et frustrant -tout à la fois- l'expérience érotique de l'homme. Cette expérience sera, cependant, l'une des rares aventures vraiment racontées dans ce long texte, comme si la réunion idéale à laquelle postulent les congressistes, n'était réalisable que comme union intime et charnelle entre deux individus dans la nuit. Et ces étreintes nocturnes sont décrites, encore une fois, à la manière du paradoxe mystique, mais inversée: il ne s'agira pas d'une fusion de deux en un, mais du dédoublement de chacun en deux: *Oh ce moment du bonheur, dans lequel chacun est tous les deux...*

Union de contraires, également, dans l'articulation narrative de la vie entière d'un homme: *Quand j'étais jeune, j'étais attiré par les crépuscules,*

les faubourgs et le malheur; maintenant, par les matinées du centre ville et par la sérénité. ¹⁰

Nous avons jusqu'ici l'infini **par synthèse** (l'ἄπειρον κατὰ πρόσθεσιν d'Aristote) et l'infini **par analyse** (ἄπειρον κατὰ διαίρεσιν, ce qui correspond à l'autre mouvement dans une même spirale); voici maintenant l'infini **par boucle**. L'infini n'est-il pas le lieu utopique où les lignes parallèles se rejoignent? Dans une tentative de ramener le principe de raison suffisante au principe d'identité, Leibniz disait que la différence entre les propositions nécessaires et les propositions contingentes est dans le fait que dans les premières le prédicat est inhérent au sujet, tandis que dans les secondes, prédicat et sujet ne se rejoignent que dans l'infini... L'infini serait donc ce trans-espace où les sous-ensembles sont non seulement quantitativement équivalentes, mais également dans leurs contenus qualitatifs. Comme l'observe dramatiquement l'un des personnages, Twirl, la nuit de la découverte: "*J'ai voulu faire le mal, et je fais le bien.*" ¹¹

Cette union des contraires sera poussée à un degré tel, qu'on ne trouvera guère de personnage, d'événement, qui ne comporte son double inversé: l'Alexandre qui fait et l'Alexandre qui raconte, le sud qui n'est plus le Sud, le narrateur, présenté à la fois sous les traits de Borges écrivain, et comme l'opposant du nouveau bibliothécaire de la Nationale, qui est lui aussi décrit avec des traits du Borges réel; le narrateur jeune et le narrateur vieux, qui se partagent la totalité du jour et du paysage urbain; le poète de l'éternel et le journaliste de l'éphémère; l'amant romantique et l'amant libertin; la maîtresse et la secrétaire; Béatrice et Frost; le vaillant et le couard, et cette frontière subtile entre le Brésil et l'Uruguay, que le narrateur transgresse sans cesse et sans s'en apercevoir...

Finalement, la description de l'ultime scène mystique est très proche de la description que Borges fait, ailleurs, de l'Aleph, avec le même protocole énonciatif:

"Les mystiques invoquent une rose, un baiser, un oiseau qui est tous les oiseaux, un soleil qui est à la fois toutes les étoiles et le soleil, une cruche de vin, un jardin ou l'acte sexuel. Aucune de ces métaphores

¹⁰ "Cuando era joven, me atraían los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas del centro y la serenidad." (OC III: 20)

¹¹ "He querido hacer el mal y hago el bien." (OC III: 32).

ne peut m'aider à évoquer cette longue nuit de jubilation qui nous mena, épuisés et heureux, jusqu'aux abords de l'aube."¹²

Et ce qui suit ces paroles est une énumération de fragments de réalité; une énumération -comme dans "L'Aleph"- à la fois prosaïque et sublime: le Congrès peut être un simple mur de prison, deux hommes qui dansent au coin d'une rue, les barrières d'un passage à niveau...

3. La trame énoncive et la trame énonciative

Le pari de Borges sera, alors, de construire le récit de quelque chose qui ne se passe pas, ce qui, apparemment, est contradictoire avec la notion de récit. Mais comme la trame narrative a un élément de sanction positif, selon lequel le projet, malgré l'apparence d'échec, est une réussite, Borges lui opposera comme pendant énonciatif une narration qui, sous l'apparence d'un récit, sera sanctionnée comme une impossibilité de raconter. D'où cette imbrication constante dans la trame narrative ou énoncive des allusions aux conditions de narration, au point que celles-ci s'imposent finalement comme une deuxième trame.

Du point de vue de la grammaire narrative de Greimas, on dira que la dimension pragmatique des transformations se voit constamment subsumée par plusieurs niveaux d'enchâssements cognitifs, si bien qu'il en résulte une véritable difficulté à résumer les événements au premier degré. S'agit-il, en effet, de l'histoire d'un groupe de personnes qui veulent se constituer en représentants du monde? Ou de l'histoire d'un homme qui ayant été écarté du congrès des représentants de son pays parvient à se rendre compte que, finalement, tout peut représenter chaque chose, et vice versa? Ou des aventures d'un jeune intellectuel, partagé entre l'idéalisme des grands projets et l'immédiateté de l'instant amoureux? Ou des difficultés que rencontre un vieux professeur à la retraite pour raconter un événement de sa jeunesse? Ou d'un simple parcours de lecture, offert au lecteur comme une série d'embûches intellectuelles destinées à le pousser à résoudre par lui-même, narrative-ment, le problème fondamental où philosophie et sémiotique se rejoignent, à savoir le problème de l'un et du multiple et son dérivé immédiat, celui de la représentation comme forme de l'univers?...

¹² "Los místicos invocan una rosa, un beso, un pájaro que es todos los pájaros, un sol que es todas las estrellas y el sol, un cántaro de vino, un jardín o el acto sexual. De esas metáforas, ninguna me sirve para esa larga noche de júbilo que nos dejó, cansados y felices, en los linderos de la aurora." (OC III: 31)

Tout cela est vrai en même temps. Chaque couche du récit est à la fois noyau et entourage comme dans un oignon que l'on épluche. D'où la difficulté immense à opérer un quelconque découpage textuel. Je m'y risquerai nonobstant, dans le but de mettre au clair, par mon échec, les pièges du texte.

Je propose, tout d'abord, de séparer ce qui concerne la narration du programme de Don Alejandro, de ce qui l'englobe comme condition d'énonciation de la part du narrateur, l'autre Alejandro. On parlera, arbitrairement, d'une trame narrative ou énoncive, et d'une trame énonciative.

Une fois isolée la trame énoncive, essayons maintenant de lui appliquer un découpage extrinsèque: disons qu'il y aura autant de séquences que d'intrusions du narrateur pour faire allusion à son propre acte de raconter. Suivant ce critère, on décèle cinq séquences:

- 1) La première séquence commence par l'encadrement suivant: *Je ne puis dire à quel moment j entendis pour la première fois parler du Congrès.*¹³
- 2) La deuxième séquence est précédée par cette affirmation, trois pages plus loin: *“Voici les faits; je les rapporterai de la façon la plus brève.”*¹⁴
- 3) Le protocole énonciatif de la troisième séquence est le suivant: *Je me rends compte que c est maintenant, et maintenant seulement, que commence mon histoire.*¹⁵
- 4) La quatrième séquence commence après ceci: *Ce récit veut être l histoire générale du Congrès du Monde et non l histoire d Alejandro Ferri, la mienne; mais la première englobe la seconde, comme elle englobe toutes les autres.*¹⁶
- 5) La dernière séquence, celle que Borges appelle “l'expérience mystique”, commence par l'avertissement du narrateur: *Les mots sont des symboles qui postulent une mémoire partagée. Celle que je cherche ici*

¹³ “No puedo precisar la primera vez que oí hablar del Congreso.” (OC III: 21)

¹⁴ “He aquí los hechos, los narraré con toda brevedad.” (OC III: 23)

¹⁵ “Siento que ahora, y sólo ahora, empieza la historia.” (OC III: 25)

¹⁶ “Ésta es la historia general del Congreso del Mundo, no la de Alejandro Ferri, la mía, pero la primera abarca a la última, como a todas las otras.” (OC III: 28)

à rapporter n est que mienne; ceux qui partagent mes souvenirs sont morts. ¹⁷ Suit la brève théorie du langage mystique citée plus haut.

La mise côte-à-côte de ces citations laisse sans doute prévoir intuitivement quelques conclusions, mais pour le moment ces phrases ne comptent que comme des bornes servant à séparer des fragments de narration. Je commencerai par considérer ce qui se trouve dans chacun de ces fragments, pour récupérer, par la suite, la portée de l'entourage énonciatif lui-même. On laissera donc momentanément de côté les premières pages, qui appartiennent entièrement à la trame énonciative du récit.

Le contenu de chaque séquence frappe par l'intrusion constante d'un élément discordant. Théoriquement, chaque séquence devrait apporter un développement consistant au Programme Narratif de base, qui est, en l'occurrence, celui de la constitution du Congrès du Monde. Or, paradoxalement, le noyau de chacun des fragments isolés est toujours constitué d'un événement ponctuel et individuel, qui ne s'intègre que très secondairement au programme principal. On serait tenté de dire que le récit de la constitution du Congrès est, paradoxalement, le récit de tout ce qui sert de diversion au projet. Observons cela de plus près.

La **première séquence** est la seule qui paraîtrait réellement pertinente, car elle sert presque entièrement à situer les personnages du Congrès. Cependant, plus de la moitié de ces personnages n'entreront plus dans la trame successive. En revanche, la scène se termine par une description ressassée -la troisième en quelques pages!- des origines du narrateur. Comme pour rappeler que ce qui est important dans le récit est l'histoire du récit lui-même.

Au centre de la **deuxième séquence** se trouve une longue anecdote concernant la confrontation du courage du narrateur et de la couardise de son anti-double et rival, le neveu du président: Eguren. Les allusions aux préparatifs du Congrès sont sporadiques et n'apparaissent que comme secondaires. L'anecdote est la suivante: à la sortie d'un bordel, un provocateur défie trois des "congressistes": Ferri (le narrateur), Eguren (l'ennemi) et Irala (le poète, ami du narrateur). L'apparemment vaillant neveu du président reste atterré, tandis que Ferri simule la présence d'un couteau dans ses habits et relève avec témérité le défi. Le bandit prend peur et cesse alors de les importuner. Cette aventure

¹⁷ "Las palabras son símbolos que postulan una memoria compartida. La que ahora quiero historiar es mía solamente; quienes la compartieron han muerto..."(OC III: 31).

scellera définitivement l'inimitié entre le narrateur et le neveu de Don Alejandro. De toute évidence, cette scène sert à définir les postes de héros et d'anti-héros d'une aventure qui ne peut pas être celle du Congrès, mais cette autre, plus discrète et pourtant beaucoup plus accentuée, de deux amours hétéro-topiques: l'amour romantique de Ferri pour Béatrice, dans la bibliothèque londonienne, et les aventures d'Eguren avec les prostituées de Paris. D'autre part, il y a l'ami poète. On dirait que les deux personnages si opposés qui entourent le narrateur, représentent la propre oscillation thématique de celui-ci, partagé entre la figure du poète, par rapport auquel il n'est que journaliste, et celle du ruffian, par rapport auquel il n'est qu'un dissimulateur romantique. Trois personnages qui scandent narrativement les arbitrages d'une seule personnalité. Par hésitation et par médiocrité, Alejandro Ferri ne sera jamais ni poète ni libertin.

La **troisième séquence** narre de façon détaillée le séjour de Ferri et de son ami Irala dans la propriété de Don Alejandro, avec des scènes de rixes entre les paysans, de longues cavalcades dans les confins du Brésil et de l'Uruguay, et l'oubli presque complet du projet initial. Secondairement, le texte offre, dans ces pages, l'éventail de doubles qui permettra tout le jeu oximorique qui lance le miroitement des figures vers l'infini. Il y a le président apparent (Don Alejandro) et le président réel (Twirl). Il y a aussi les deux Don Alejandro (l'homme affable de Buenos Aires et le patron cruel de La Caledonia). Il y a les deux "estancias", celle que l'on imaginait et celle qu'on reconnut. Il y a le monde des hommes et le monde des livres. Et toujours la frontière imperceptible entre l'Uruguay et le Brésil...

La **quatrième séquence** rapporte les amours des deux ennemis, envoyés en Europe, officiellement pour s'enquérir de la possibilité d'une langue universelle. Pour Eguren, Paris sera la continuation de la rue des prostituées de Buenos Aires. Pour Alejandro Ferri, Londres sera fait des extases amoureuses avec Béatrice Frost. Du Congrès, on ne parle même plus. En quelque sorte, on assiste, à la place d'un rassemblement universel, à la seule réunion représentative du genre humain, l'accouplement intime.

La **dernière séquence** est celle de la "nuit mystique". Le Congrès n'existe plus. Ou bien il a toujours existé. Ce qui témoigne du Congrès, ce sont ces fragments de réalité dans lesquels le groupe enthousiaste découvre la représentation universelle. Les hommes de Don Alejandro sortent en carrosse dans les rues de Buenos Aires, et ils "voient" le Congrès: c'est le mur rougeâtre d'un cimetière, le mur jaune d'une pri-

son, deux hommes qui dansent au coin de la rue, une cour au dallage noir et blanc, une grille, des barrières d'un passage à niveau, une maison, la nuit insondable et humide. Et par dessus tout, la conviction joyeuse que tout cela était la réussite du Congrès programmé quatre années auparavant.

On le perçoit, "Le Congrès" est un récit qui s'évade de son propre événement. Mais est-ce véritablement un récit? Et s'évade-t-il véritablement de son événement? Borges, me semble-t-il, arrivera à nous persuader que de la même façon que fonder le Congrès est équivalent à la reconnaissance que celui-ci a toujours existé, raconter ce Congrès équivaut à montrer la façon dont ce récit est impossible. Si le congrès est dans tout, il est sans doute aussi dans la structure de ce récit bégayant.

L'hypothèse peut être encore plus osée. Le Congrès que conçoit au début Don Alejandro est une spirale divergente vers l'infini, une évolution par addition. La découverte du dernier jour est celle d'un infini par involution, par convergence. Dans l'analyse de chaque être se trouve la totalité du monde. On se rend compte finalement que l'évolution n'était qu'une erreur d'optique. Le Congrès part du monde entier pour finir dans les plus petits détails du monde. Parmi ces détails, entre le coin du mur et les barrières du passage à niveau, se trouve, selon témoignage du narrateur, son propre récit de parjure (les congressistes avaient juré de ne jamais rien raconter). Pour une fois donc, la magie est réussie, et la narration fait partie du narré. Or, si la nature de ce narré est de s'estomper comme inutile, la narration périlitera également dans un balbutiement impossible.

On comprend alors la structure pour le moins bizarre de la trame énonciative de ce texte, aperçue plus haut, lors de la présentation des lexies introductives. Sur 12 pages dans l'édition des *Obras Completas*, les deux premières ne parlent que des conditions dans lesquelles le narrateur se trouve pour raconter. Par la suite, à chaque début d'une nouvelle séquence, il reconnaît ne pas avoir encore commencé le récit et se propose de le faire: "*Voici les faits, je les raconterai de la façon la plus brève*" dit-il lorsque nous sommes déjà au milieu de la quatrième page. Puis, au milieu du récit: "*Je sens que c'est maintenant, et maintenant seulement que commence l'histoire*", et il ajoute: "*Les pages que je viens d'écrire n'auront servi qu'à préciser les conditions requises par le hasard ou le destin*"

*pour que se produise l'événement incroyable, le seul peut-être de ma vie.*¹⁸ Ce qu'il racontera tout de suite ne sera, cependant, qu'un paisible séjour dans l'Estancia La Caledonia, où l'on ne parlera jamais du Congrès. Plus loin, presque à la fin du texte, lorsque le narrateur se dispose à commettre une digression pour décrire ses amours avec Béatrice, il s'en excuse auprès du destinataire, tout en refusant que ce soit une vraie digression: *"Ce récit veut être l'histoire du Congrès du monde et non l'histoire d'Alejandro Ferri, la mienne, mais la première englobe la seconde, comme elle englobe toutes les autres .*

Voilà pourquoi il n'y aura pas de récit du Congrès. Parce que son histoire coïncide avec l'histoire de chaque amour, de chaque rixe, de chaque voyage, de chaque récit, finalement. C'est en ce sens que, en racontant l'histoire d'un récit impossible, Borges raconte l'avant-dernier épisode de l'histoire infinie du Congrès.

4. Envoi

Par triste coïncidence, les pages qui précèdent ont été écrites pendant que, à Genève, Borges finissait sa propre histoire. Cette fin faisait sans doute aussi partie du dessein du Congrès...

Borges était de ceux qui savent regarder dans les interstices des choses. De ceux qui regardent plus la lumière que les objets. Il était, donc, aveugle. C'était là sa place pour contempler l'infini. Un jour, il conçut une preuve de l'existence de Dieu que l'on peut rapprocher aujourd'hui avec humour de sa mort et de cette énième célébration du Congrès:

Argumentum Ornithologicum

Je ferme les yeux, et je vois une volée d'oiseaux. La vision dure une seconde, peut-être moins; je ne sais pas combien d'oiseaux j'ai vu. Leur nombre était-il défini ou indéfini? Le problème implique celui de l'existence de Dieu. Si Dieu existe, le nombre est défini, car Dieu sait combien j'ai vu d'oiseaux. Si Dieu n'existe pas, le nombre est indéfini, car personne n'a pu les compter. Dans ce cas, j'ai vu moins de dix oiseaux, disons, et plus d'un, mais je n'ai pas vu neuf, huit, sept, six, cinq, quatre, trois ou deux oiseaux. J'ai vu un nombre entre dix et

¹⁸ "Siento que ahora, y sólo ahora, empieza la historia. Las páginas ya escritas no han registrado más que las condiciones que el azar o el destino requeriría para que ocurriera el hecho increíble, acaso el único de toda mi vida." (OC III: 25)

un qui n'est ni neuf, ni huit, ni sept, ni six, ni cinq, et cetera. Ce nombre entier est inconcevable; ergo Dieu existe."¹⁹

Il est possible que la tentative de Borges, en écrivant "Le Congrès", ait été de résoudre par la fiction -et en testant cette fiction sur les registres narratif, cognitif, énonciatif, textuel- ce mystère qu'il évoquait jadis, et qu'il a peut-être résolu par sa mort:

"Être une chose c'est inexorablement ne pas être toutes les choses: l'intuition confuse de cette vérité a induit les hommes à imaginer que ne pas être c'est plus qu'être quelque chose et, d'une certaine façon, c'est être tout."²⁰

Ivan Almeida

Bibliographie

- ARISTOTE, *Physique*, trad. de H. Carteron, Paris, les Belles Lettres, 1952.
BLANCHOT, M. (1959) *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, Coll. "Idées".
BORGES, J.L. (OC), *Obras Completas*, 3 Vol. Barcelona, Emecé, 1989.
BORGES, J.L. (1985), *Veinticinco Agosto 1983 y otros cuentos*, Franco Maria Ricci, édit. espagnole: Madrid, Ed. Siruela, 3e éd.
DIDEROT, D., *Jacques le fataliste*, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, Bib. Pléiade, 1951.
LADRIERE, J. (1968), art. "Représentation et Connaissance", *Encyclopaedia Universalis*, 1^e édition, vol 14, pp. 88-90.

¹⁹ "Cierro los ojos y veo una bandada de pájaros. La visión dura un segundo o acaso menos; no sé cuántos pájaros vi. ¿Era definido o indefinido su número? El problema involucra el de la existencia de Dios. Si Dios existe, el número es definido, porque Dios sabe cuántos pájaros vi. Si Dios no existe, el número es indefinido, porque nadie pudo llevar la cuenta. En tal caso, vi menos de diez pájaros (digamos) y más de uno, pero no vi nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres o dos pájaros. Vi un número entre diez y uno, que no es nueve, ocho, siete, seis, cinco, etcétera. Ese número es inconcebible; ergo, Dios existe." (OC II:165).

²⁰ "Ser una cosa es inexorablemente no ser todas las otras cosas; la intuición de esa verdad ha inducido a los hombres a imaginar que no ser es más que ser algo y que, de alguna manera, es ser todo." (OC II, 117).