

L'illustre incertitude Borges, Wittgenstein et l'énonciation philosophique

Conocer las ilustres incertidumbres que son la metafísica...
(J. L. Borges, "La fama")

VALENTINE. *Please you command, a thousand times as much;
And yet-*
SILVIA. *A pretty period! Well, I guess the sequel;
And yet I will not name it- and yet I care not.
And yet take this again- and yet I thank you-
Meaning henceforth to trouble you no more.*
SPEED. *[Aside] And yet you will; and yet another 'yet'.*
(W. Shakespeare, *The two Gentlemen of Verona* II, 1, 112-120)

1. La raison prosodique

Au commencement d'un célèbre récit appelé "Les théologiens", Borges raconte, comme en passant, l'histoire de l'incendie d'une bibliothèque monastique causé par l'invasion des Huns.

Des palimpsestes et des codes brûlèrent, mais au cœur du bûcher, entre les cendres, resta presque intact le douzième livre de la *Civitas Dei*, qui raconte que Platon enseigna à Athènes que, au bout des siècles, toutes les choses retrouveront leur état précédent, et lui, à Athènes, devant le même auditoire, enseignera à nouveau cette doctrine. Le texte que les flammes pardonnèrent jouit d'une spéciale vénération, et ceux qui le lurent et relurent dans cette lointaine province finirent par oublier que l'auteur avait seulement déclaré cette doctrine dans le but de mieux la réfuter.¹

¹ "Ardieron palimpsestos y códices, pero en el corazón de la hoguera, entre la ceniza, perduró casi intacto el libro duodécimo de la *Civitas Dei*, que narra que Platón enseñó en Atenas que, al cabo de los siglos, todas las cosas recuperarán su estado anterior, y él, en Atenas, ante el mismo auditorio, de nuevo enseñará esa doctrina. El texto que las llamas perdonaron gozó de una veneración especial y quienes lo leyeron y relejeron en esa remota provincia dieron en olvidar que el autor sólo de-

C'est-à-dire que le texte platonique, cité par Saint Augustin dans le seul but d'être combattu, perd dans l'incendie les guillemets qui le transformaient en citation, et finit par devenir, pour les lecteurs ultérieurs, une affirmation augustinienne.

Ce schéma narratif, qui rappelle celui de "Pierre Menard, auteur du Quichotte", par le fait de raconter la nature vulnérable de la citation, dévoile le mystère de toute énonciation. On considère normalement que l'énonciation d'un fait prend en charge ce fait et lui ajoute une valeur de véridiction, intervenant ainsi dans la signification même de l'énoncé. Wittgenstein, en revanche, disait que le sens d'une proposition ne change pas par le fait d'être celle-ci affirmée ou niée, ce qui permet d'avoir une notion "de-subjectivée" de la signification.

Or, traditionnellement la philosophie a été pensée comme un système de propositions qui affirment ou nient des "faits" (bien que transcendants) ou des visions du monde. Lorsque Hegel dit que l'Esprit Absolu dépasse et subsume les contraintes de l'Esprit Objectif, il fait une affirmation, laquelle, selon les lois de la linguistique, devrait pouvoir être contredite. C'est cela le schéma de la philosophie traditionnelle.

Qu'arriverait alors si on commençait à concevoir une philosophie sans acte d'énonciation philosophique, c'est-à-dire une philosophie qui n'affirme ni nie des énoncés philosophiques? Tel semble être le pari de Borges: la philosophie ne trie pas le vrai du faux, mais parcourt les territoires en opposition, comme l'on parcourt deux hémistiches d'un vers. Il n'y a pas d'acte d'énonciation proprement dit, mais un simple ordonnancement prosodique de perplexités.

Un collègue déclare du haut de sa chaire que la philosophie est l'entendement clair et précis. Je la définirais comme l'organisation des perplexités essentielles de l'homme. (Prólogo 13)

D'où la "morale" du récit "Les théologiens": un hérésiarque et un orthodoxe qui se sont combattus leur vie durant, meurent et découvrent que, pour Dieu, ils étaient une seule et identique personne. Tout comme les lecteurs ultérieurs du texte sauvé de l'incendie de la bibliothèque ne peuvent plus distinguer entre ce que Saint Augustin affirme et ce qu'il nie.

Cette notion non-énonciative de la philosophie fut proposée pour la première fois en forme explicite par Wittgenstein:

La philosophie n'est pas une doctrine mais une activité. Une œuvre philosophique consiste essentiellement en élucidations. Le résultat

claró esa doctrina para poder mejor confutarla." (*El Aleph*, OC 1: 550. Toutes les traductions au français sont de l'auteur de cet article)

de la philosophie n'est pas de produire des "énoncés philosophiques", mais d'élucider des énoncés.²

Voilà pourquoi Wittgenstein proposait une véritable prosodie du discours philosophique: "Parfois une phrase ne peut être comprise que lorsqu'on la lit dans le *tempo* correct. Toutes mes phrases doivent être lues lentement".³

Cette préoccupation rejoint celle qu'avait Borges pour la poésie: "Le principal est l'intonation et l'accentuation, chaque phrase doit être lue et est lue à voix haute".⁴

Wittgenstein en arrive même à donner à la prosodie une valeur d'argumentation:

Pensez que parfois on est convaincu de la *rectitude* d'une conception, du fait de sa *simplicité* ou de sa *symétrie*, c'est-à-dire que c'est cela qui nous amène à nous y rallier. On dit alors simplement quelque chose comme: "Ça doit être comme ça".⁵

Comprendre une phrase requiert alors une juste saisie de sa prosodie, c'est-à-dire de son rythme et de sa mélodie, comme quand on dit au pianiste "dis-toi que c'est une valse et tu la joueras correctement". L'exemple est de Wittgenstein, qui en conclut:

Ce qu'on appelle "comprendre une phrase" a souvent une ressemblance bien plus grande avec la compréhension d'un thème musical qu'on ne serait porté à le penser.⁶

Il existe, donc, une sorte de "raison prosodique" de la philosophie qui coïncide avec une certaine mélodie de la pensée. Wittgenstein et Borges

² "Die Philosophie ist keine Lehre, sondern eine Tätigkeit. Ein philosophisches Werk besteht wesentlich aus Erläuterungen. Das Resultat der Philosophie sind nicht "philosophische Sätze", sondern das Klarwerden von Sätzen." (*Tractatus* 4.111-4.112)

³ "Manchmal kann ein Satz nur verstanden werden, wenn man ihn im richtigen *Tempo* liest. Meine Sätze sind alle langsam zu lesen." (*Vermischte Bemerkungen* 57)

⁴ "La entonación y la acentuación son lo principal, cada frase debe ser leída y es leída en voz alta" ("La Divina Comedia", *Siete Noches*, OC 3: 209). Cf. également *Borges oral*: "Yo diría que lo más importante de un autor es su entonación." (22)

⁵ "Bedenke, daß man von der *Richtigkeit* einer Anschauung manchmal durch ihre *Einfachheit*, oder *Symmetrie* überzeugt wird, d.h.: dazu gebracht wird, zu dieser Anschauung überzugehen. Man sagt dann etwa einfach: 'So muß es sein'." (*Über Gewissheit* § 92)

⁶ "Consider also this expression: "Tell yourself that it's a waltz, and you will play it correctly"./ What we call "understanding a sentence" has, in many cases, a much greater similarity to understanding a musical theme than we might be inclined to think." (*Blue and Brown Books* 167)

passèrent sans doute maîtres dans cet art. La raison prosodique fonctionne comme une mise en sursis de la raison spéculative et sémantique. C'est ce qui fait que, parfois, l'on préfère, sans motif apparent, employer un synonyme pour un autre, ou que, en allant d'un endroit dans un autre on change subitement de trottoir sans que cela implique une réduction de la distance. C'est la raison qui fait à Dante mettre ces paroles, absolument redondantes, dans la bouche du sublime Virgile s'adressant à son seul compagnon: "Io sarò primo et tu sarai secondo" ("Inferno" IV, 15). C'est la raison qui préside également à la distribution des idées dans une pensée, au-delà de la juridiction de la logique. C'est, enfin, l'architecture qu'assume la métaphysique de la perplexité.

2. Borges: Les formes de la perplexité

La métaphysique de la perplexité aime privilégier certaines formes discursives. Celles qui ont été le plus étudiées dans le cas de Borges, sont la forme du paradoxe, ou celle de l'oximoron, ou celle de l'hypallage. Cependant, dans ses courts traités, ce qui se détache est une certaine "juxtaposition" d'arguments, généralement modulée par une particule adversative ("mais", "néanmoins"). L'effet obtenu est un dialogue entre différentes mentions ou "citations", c'est-à-dire un débrayage de l'énonciation, qui fait que l'on puisse habiter avec égale gratuité deux paysages intellectuels en forme alternée.

Curieusement, pour donner une trame à ses élucidations philosophiques, Borges choisit des formes non pas argumentatives, mais poétiques, créant ainsi, une fois de plus un effet de transversalité épistémologique, qui est une de ses caractéristiques fondamentales. Whitman et Shakespeare sont ses maîtres. Au premier il emprunte le style *accumulatif*, qui procède par *juxtaposition*; au deuxième, le style *adversatif*, qui procède par *disjonction*.

2.1 Sémantique de la juxtaposition

Le style accumulatif procède par juxtaposition simple, parfois renforcée par éléments anaphoriques. La progression que peut faire un discours basé sur la juxtaposition obéit aux lois du déplacement et de la mémoire, et non pas à celles de l'algorithme. C'est-à-dire qu'elle tend à construire des "paysages" de type taxinomique (classifications) plus que des inférences.

Dans le poème "Heráclito" de *Elogio de la sombra*, on trouve une occurrence exemplaire de discours construit sur la juxtaposition:

El segundo crepúsculo.
 La noche se ahonda en el sueño.
 La purificación y el olvido.
 El primer crepúsculo.
 La mañana que ha sido el alba.
 El día que fue la mañana.
 El día numeroso que será la tarde gastada.
 El segundo crepúsculo.
 El otro hábito del tiempo, la noche.
 La purificación y el olvido.
 El primer crepúsculo.
 Ese otro hábito del tiempo, la noche.
 La purificación y el olvido.
 El primer crepúsculo...
 El alba sigilosa y en el alba
 la zozobra del griego.
 ¿Qué trama es ésta
 del será, del es y del fue?
 ¿Qué río es éste
 por el cual corre el Ganges?
 ¿Qué río es éste cuya fuente es inconcebible?
 ¿Qué río es éste
 que arrastra mitologías y espadas?
 Es inútil que duerma.
 Corre el sueño, en el desierto, en un sótano.
 El río me arrebata y yo soy ese río.
 De una materia deleznable fui hecho, de misterioso tiempo.
 Acaso el manantial está en mí.
 Acaso de mi sombra
 surgen fatales e ilusorios, los días. (OC 2: 357)

Borges affirme explicitement devoir à W. Whitman sa tendance à ce que, *cum grano salis*, il accepte d'appeler "accumulation chaotique"⁷.

Réunir par juxtaposition -c'est-à-dire au-delà de la syntaxe et en deçà des affinités sémantiques- des éléments étrangers, c'est créer un espace nouveau d'intellection, qui au lieu de décrire ou démontrer un monde, le relaye. C'est ce qui émerveillait Michel Foucault à la lecture de Borges:

⁷ Voici un typique exemple du style accumulatif de Whitman, extrait du poème "Savantism" (*Leaves of Grass*):

"Thither as I look I see each result and glory retracing itself and nestling close, always obligated;
 Thither hours, months, years -thither trades, compacts, establishments, even the most minute;
 Thither every-day life, speech, utensils, politics, persons, estates;
 Thither we also, I with my leaves and songs, trustful, admiring,
 As a father to his father going takes his children along with him."

(...) où pourraient-ils jamais se rencontrer, sauf dans la voix immatérielle qui prononce leur énumération, sauf sur la page qui la transcrit? Où peuvent-ils se juxtaposer sinon dans le non-lieu du langage? (8)

Mais pour Borges -tout comme pour Wittgenstein- dire "langage" c'est dire modestement ("humilladoramente") la pensée⁸. Plus encore, "penser ensemble" est une façon de créer des résonances entre les pensées. Borges parlera de "contamination".

L'exemple le plus éloquent de contamination par juxtaposition Borges le donne dans sa justification de la traduction par Longfellow de cette "terzina" de la *Divine Comédie*:

Così orai; e quelle, sì lontana
come pareo, sorriso e riguardommi;
poi si tornò all'eterna fontana ("Paradiso" XXXI)

Pour des raisons sans doute prosodiques, le traducteur s'est vu obligé à redistribuer les images dans ces trois vers: là où Dante disait: "tout en semblant lointaine, elle sourit", Longfellow traduit "aussi lointaine, elle sembla sourire". Et Borges justifie ce déplacement des figures par la contamination entre "paraître" et "sourire" du fait de leur juxtaposition (indépendante de la syntaxe) dans un même vers de Dante.

come pareo se réfère à *lontana* mais contamine *sorriso*, et ainsi Longfellow put-il traduire dans sa version de 1867:
*Thus I implored; and she, so far away,
Smiled as it seemed, and looked once more at me.*
De même, *eterna* semble contaminer *si tornò*.⁹

On remarquera que cet effet de contamination par co-présence, qui semble être régi par le principe "ce qui se rassemble se ressemble" est le même qui est à l'œuvre dans le trope préféré de Borges, l'hypallage.

D'autre part, dans une apologie du style de Whitman, Borges attribue à la juxtaposition énumérative le mérite de l'"ajustement" et de la "sympathie":

On n'a pas beaucoup remarqué que l'énumération est l'un des procédés poétiques les plus anciens -que l'on songe aux psaumes de

⁸ "No de intuiciones originales -hay pocas-, sino de variaciones y casualidades y travesuras, suele alimentarse la lengua. La lengua: es decir humilladoramente el pensar." (*Idioma* 25)

⁹ "En las palabras se trasluce el horror: *come pareo* se refiere a *lontana* pero contamina a *sorriso*, y así Longfellow pudo traducir en su versión de 1867:

*Thus I impored; and she, so far away,
Smiled as it seemed, and looked once more at me.*

También *eterna* parece contaminar a *si tornò*." (*Nueve Ensayos*. OC 3: 374)

l'Écriture, au premier chœur des Perses et au catalogue homérique des navires- et que son mérite essentiel n'est pas la longueur, mais le délicat ajustement verbal, les "sympathies et antipathies" mes mots".¹⁰

Tout comme Whitman, Borges juxtapose ses figures. Mais il applique cette procédure également aux concepts. La spatialisation, dans ce cas, relaye non plus la syntaxe, mais la démonstration. Le déplacement d'une idée vers la suivante y tient lieu d'inférence, dans la mesure où ce qui est produit n'est pas une démonstration mais quelque chose comme un parcours.

C'est ainsi qu'il procède dans la première partie de son essai intitulé "Nouvelle réfutation du temps" (*Otras inquisiciones*, OC 2: 135-149), dans lequel il énonce, en outre, le principe de son écriture: "Tout langage est de nature successive" (142). Les différentes références à l'idéalisme philosophique -Berkeley, Hume, Schopenhauer, etc.- s'y juxtaposent et se succèdent comme des tableaux d'une exposition. Puis arrive une prise de position personnelle, un refus du temps qui n'est pas une réfutation, car elle n'est pas argumentée. Sa seule valeur est dans sa situation derrière les autres:

Hume a nié l'existence d'un espace absolu, dans lequel chaque chose a son lieu; moi, celle d'un temps unique, dans lequel s'enchaînent tous les faits. Nier la coexistence n'est pas moins ardu que nier la succession.

Je nie, dans un nombre élevé de cas, le successif; je nie, dans un nombre élevé de cas, également le simultané. L'amant qui pense *Pendant que j'étais heureux, pensant à la fidélité de mon amour, elle me trompait* se trompe: si chaque état que nous vivons est absolu, ce bonheur ne fut pas contemporain de cette trahison; la découverte de cette trahison est un état de plus, inapte à modifier les "précédents", bien qu'il en puisse modifier les souvenirs. Le malheur d'aujourd'hui n'est pas plus réel que le bonheur passé.¹¹

¹⁰ "Muchos ni siquiera advirtieron que la enumeración es uno de los procedimientos poéticos más antiguos -recuérdese los salmos de la Escritura y el primer coro de Los persas y el catálogo homérico de las naves- y que su mérito esencial no es la longitud, sino el delicado ajuste verbal, las "simpatías y diferencias" de las palabras." (*Discusión*, OC 1: 206)

¹¹ "Hume ha negado la existencia de un espacio absoluto, en el que tiene su lugar cada cosa; yo, la de un solo tiempo, en el que se eslabonan todos los hechos. Negar la coexistencia no es menos arduo que negar la sucesión. / Niego, en un número elevado de casos, lo sucesivo; niego, en un número elevado de casos, lo contemporáneo también. El amante que piensa *Mientras yo estaba tan feliz, pensando en la fidelidad de mi amor, ella me engañaba*, se engaña: si cada estado que vivimos es absoluto, esa felicidad no fue contemporánea de esa traición; el descubrimiento de esa trai-

On remarquera que même à l'intérieur de sa propre position, Borges procède par accumulation: un catalogue whitmanien de négations semble prendre la place de la démonstration, et imposer la négation du temps comme une évidence. Et pourtant...

2.2 Rhétorique de la disjonction ("*And yet, and yet...*")

Et pourtant, l'essai ne finit pas là. Dans le pénultième paragraphe surgit la perplexité comme une véritable décision, sous la forme de l'adversatif shakespearien réitéré "*and yet, and yet...*". Le français explicite la révolte temporelle de cette adversative en forgeant l'expression "cependant", qui est une sorte de refus de l'exclusion logique des arguments contraires au moyen d'un recours à la simultanéité.

And yet, and yet... Nier la succession temporelle, nier le moi, nier l'univers astronomique, ce sont des désespoirs apparents et des consolations secrètes. Notre destinée (à la différence de l'enfer de Swedenborg et des enfers de la mythologie tibétaine) n'est pas épouvantable parce qu'irréelle; elle est épouvantable parce qu'irréversible et de fer. Le temps est la substance dont je suis fait. Le temps est un fleuve qui me ravit, mais c'est moi le fleuve; il est un tigre qui me dépèce, mais c'est moi le tigre; il est un feu qui me consume, mais c'est moi le feu. Le monde, malheureusement, est réel; moi, malheureusement, je suis Borges.¹²

Le philosophe professionnel se demande alors quelle est la théorie de Borges sur le temps: si c'était la dernière, la première devrait être supprimée, et si c'était seulement la première, l'essai a un paragraphe de trop.

La vérité est que Borges n'a pas une théorie du temps. Il a, en revanche, une claire notion de la "nature successive" du langage, qui lui permet d'y étaler, comme des paysages successifs, ce qui dans le vécu est une expérience paradoxale. Ce qui dans le paradis du Dieu des "Théologiens" peut être l'objet d'une contemplation simultanée, le langage l'étale comme des oppositions. On ne peut pas "en même temps" nier

ción es un estado más, inapto para modificar a los "anteriores", aunque no a su recuerdo. La desventura de hoy no es más real que la dicha pretérita." (OC 2: 140)

¹² "*And yet, and yet...* Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la substancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, 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. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges." (149)

et affirmer le temps. La discursivité exile le langage du paradis des simultanéités. Mais d'une certaine façon il en conserve des "arrhes".

En effet, le langage contient ("désespoir apparent et consolation secrète") un dispositif de *disjonction*, actualisé dans la particule adversative, qui lui permet, en quelque sorte, de mimer la suspension de jugement, de déguster avec distanciation, chaque position, en explorant ses conséquences jusqu'à l'absurde, sans besoin de prendre position.

Ainsi, la "Nouvelle réfutation du temps" peut se lire vers l'avant ou vers l'arrière et il y restera toujours, comme axe conducteur, la position de l'adversatif anglais: *And yet, and yet...*

Shakespeare, notamment à travers ses sonnets, est l'inspirateur à peine voilé de cette formule que Borges adapte, une fois de plus, au traitement de concepts. Plus de la moitié des 154 sonnets shakespeariens possèdent, en effet, une structure d'autocorrection faisant appel aux adversatifs "*but*" et "*yet*" ou à la disjonction "*or*"¹³. Par cette procédure, chaque partie du poème se voit biffée par la suivante, sans pour autant s'effacer. Tout se passe comme dans une ascension en montagne, où ce qu'on croyait le sommet se révèle, une fois atteint, le point de départ vers d'autres hauteurs. Shakespeare est, par ailleurs, tellement conscient de cette surabondance d'adversatifs dans sa poésie¹⁴, qu'il en arrive à s'auto-parodier dans l'une de ses comédies, *The two Gentlemen of Verona*, au cours du dialogue entre Valentine et Silvia cité en épigraphe.

¹³ Voici, à titre l'exemple, la perle suivante

"How like a winter hath my absence been
From thee, the pleasure of the fleeting year!
What freezings have I felt, what dark days seen!
What old December's bareness everywhere!
And yet this time removed was summer's time,
The teeming autumn big with rich increase,
Bearing the wanton burden of the prime,
Like widowed wombs after their lords' decease:
Yet this abundant issue seemed to me
But hope of orphans, and unfathered fruit,
For summer and his pleasures wait on thee,
And thou away, the very birds are mute.
Or if they sing, 'tis with so dull a cheer,
That leaves look pale, dreading the winter's near."
("Sonnet 97", les italiques sont miennes)

¹⁴ Voici un autre exemple, extrait d'*Othello*: "She that was ever fair and never proud,
/ Had tongue at will and yet was never loud, / Never lack'd gold and yet went never gay,
/ Fled from her wish and yet said 'Now I may'." (II, 1).

Il ne devrait pas être étonnant que ce soit la structure des poèmes de Shakespeare qui configure les "inquisitions" philosophiques de Borges. Après tout, lui même affirmait que ce qui l'intéressait dans la métaphysique c'était de profiter des possibilités littéraires de celle-ci.

Mais il y a plus. La syntaxe de l'adversative se traduit généralement, en logique, par l'opérateur de disjonction (\vee). Or on sait que, contrairement à l'implication, la disjonction n'est pas un opérateur d'inférence. D'où le fait que les arguments sont interchangeable ($(p \vee q) = (q \vee p)$). En outre, sa valeur de vérité est, pour ainsi dire, neutre: la vérité d'un quelconque de ses argument suffit à le valider, mais la vérité des deux ne l'invalide pas pour autant. Dire " $p \vee q$ " c'est dire que au moins p ou q doit être vrai, mais que tous les deux peuvent l'être également. Certes, dans des cas complexes, l'enchâssement de disjonctions peut remplacer la totalité des opérateurs logiques, mais en soi-même il appartient non pas au plan du "dire", mais tout simplement à celui du "montrer". C'est, un opérateur de coexistence...

Il y a donc, derrière le recours obstiné à l'adversatif dans les essais de Borges une véritable prise de position à l'égard de la philosophie. Il invite celle-ci, en quelque sorte, à emprunter les voies de la littérature, là où la vérification cède la place à l'élucidation, voire à la vibration.

Toutes les idées ont ou peuvent avoir une affinité. Les contraires logiques peuvent être des mots synonymes pour l'art: leur climat, leur température émotionnelle est souvent la même.¹⁵

Finalement, la plupart d'affirmations philosophiques, comme celle de Hegel évoquée plus haut, malgré leur formulation apodictique, ne peuvent être ni démontrées ni réfutées. Elles ne peuvent être qu'être "agréées", si elles contribuent à mettre en lumière de façon efficace notre vision du monde.

Ainsi voit le jour l'ébauche d'une philosophie sans affirmation. En reconsidérant l'idée de Wittgenstein selon laquelle dire "je crois que (p)" est la même chose que dire "p", on peut dire que Borges s'efforce pour résoudre les parenthèses de la première formule, présentant "p" sans acte d'énonciation, comme une simple mention ou comme une citation, digne d'être explorée. Cette façon de faire de la philosophie a été brillamment qualifiée par le sémioticien américain Floyd Merrell "*unthin-*

¹⁵ Todas las ideas son afines o pueden serlo. Los contrarios lógicos pueden ser palabras sinónimas para el arte: su clima, su temperatura emocional suele ser común." (*Idioma* 25)

king thinking", c'est-à-dire, un "penser qui ne va pas accompagné d'un processus de pensée."¹⁶

3. Wittgenstein: La prosodie du *Tractatus*

Le style philosophique de Borges semble pouvoir se définir par la juxtaposition polémique. Il reprend ainsi, sans le remarquer, la forme du philosophe wittgensteinien. Que l'on songe par exemple à l'aver-tissement final du *Tractatus*, qui met en faillite, sans les supprimer, toutes les propositions précédentes du même livre:

Mes propositions sont élocidantes tant que celui qui me comprend les reconnaît à la fin comme dépourvues de sens, lorsqu'il a sauté à travers elles, sur elles, par dessus elles. (Il doit, pour ainsi dire, jeter l'échelle après être grimpé dessus). Il doit dépasser ces propositions, alors il verra correctement le monde.¹⁷

Après ce conseil, Wittgenstein proclame la nécessité du silence et, en conséquence, interrompt le *Traité*: "Ce dont on ne peut pas parler, il faut le taire."¹⁸

Cependant, Wittgenstein ne supprime pas pour autant le *Tractatus*. Il ne l'efface pas non plus. Simplement il le "biffe", comme quelque chose de dit, puis nié, mais qui doit laisser des traces, comme la censure ou la *Verneinung* freudienne, qui attire l'attention sur ce qui est dénié. Quelque chose, à son tour, comme le "and yet" shakespearien. Il s'agit, donc, d'un silence transitif, un 'taire quelque chose'; c'est un silence avec contenu, un silence-aveu. En cela, on ne peut que donner raison à l'un des fondateurs du positivisme logique, Otto Neurath, lequel, dans son intention de combattre Wittgenstein, révéla la portée essentielle de cette sentence: "Si quelqu'un désire éviter vraiment l'attitude métaphysique, il gardera silence, mais non pas sur quelque chose". Wittgenstein voulait donc dire qu'il existe quelque chose dont nous ne pouvons pas parler. L'interdiction est la plus haute forme de l'affirmation, comme ce

¹⁶ "(...) thinking without there being any accompanying process of thought." (*Un-thinking Thinking x*)

¹⁷ "Meine Sätze erläutern dadurch, daß sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie -auf ihnen- über sie hinausgestiegen ist. (Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist). Er muß diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig." (6.54)

¹⁸ "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen." (7)

‘monde’ qui, selon Heidegger, éclaire la terre, mais l’éclaire précisément dans son geste essentiel de se cacher...¹⁹

C’est en toute conséquence alors, que plusieurs lustres plus tard, dans la préface de sa deuxième philosophie, qui présentera des hypothèses radicalement différentes de celles du *Tractatus*, Wittgenstein manifestera le désir de voir les deux livres juxtaposés.

Polémique:

En effet, depuis l’époque où j’avais recommencé à m’occuper de philosophie, voici seize ans, il m’avait fallu reconnaître de graves erreurs dans ce que j’avais publié antérieurement.²⁰

Juxtaposition:

Mais voici quatre ans, j’eus l’occasion de relire mon premier livre (le *Tractatus Logico-philosophicus*) et d’expliquer ses pensées. Tout à coup il me sembla que ces anciennes pensées devraient être publiées ensemble avec les nouvelles: que celles-ci ne pouvaient trouver leur jour exact que sur l’arrière fond de mon ancienne façon de penser.²¹

La philosophie apparaît ainsi, pour Wittgenstein tout comme pour Borges, comme un acte poétique dans lequel les contradictions ne demandent pas à être sanctionnées mais parcourues. Tout dépend, alors, du “style”...

Le style d’une oeuvre est la manière dont la pensée est mise en forme. Et cet agencement formel est souvent, en philosophie, plus important que les idées. En l’occurrence, chez Wittgenstein le style acquiert une importance encore plus fondamentale, car il s’applique à lui même le principe qu’il ne cessera de proposer, à savoir la différence entre ce que l’on dit et ce que l’on montre. Alors lui-même s’est appliqué à montrer, par la façon de présenter ses idées, bien plus de choses que celles qu’il a explicitement dites.

¹⁹ “Die Erde ist das wesentlich sich Verschließende. Die Erde herstellen heißt: sie ins Offene bringen als das Sicherverschließende.” (*Ursprung* 36)

²⁰ “Seit ich nämlich vor 16 Jahren mich wieder mit Philosophie zu beschäftigen anfang, mußte ich schwere Irrtümer in dem erkennen, was ich in jenem ersten Buche niedergelegt hatte.” (*Philosophische Untersuchungen* 10)

²¹ “Vor vier Jahren aber hatte ich Veranlassung, mein erstes Buch (die “Logisch-Philosophische Abhandlung”) wieder zu lesen und seine Gedanken zu erklären. Da schien es mir plötzlich, daß ich jene alten Gedanken und die neuen zusammen veröffentlichen sollte: daß diese nur durch den Gegensatz und auf dem Hintergrund meiner ältern Denkweise ihre rechte Beleuchtung erhalten könnten.” (10)

Le *Tractatus* est conçu comme une configuration d'aphorismes. Les phrases sont brèves, impersonnelles, et dans la plupart de cas, il s'agit de phrases à verbe copulatif. Ce sont des véritables "sentences". Nous verrons cependant que le *Tractatus*, loin d'être un simple "album" (ainsi présentera Wittgenstein, plus tard, ses *Recherches Philosophiques*), s'offre à la lecture comme une construction poétique, dégageant les formes d'une prosodie exquise.

Le style aphoristique écarte toute idée de démonstration, mais accentue le caractère définitif des sentences. Plus que tout autre livre de philosophie le *Tractatus* donne un poids et une place à chaque mot, et grâce à un système de numérotation très original, le lecteur peut à tout moment rendre compte de la place de chaque affirmation dans l'ensemble, ainsi que du niveau de dépendance et de l'éloignement logique par rapport aux autres affirmations. En effet, chaque aphorisme du *Tractatus* porte une indication numérique constituée soit d'un numéro simple (de 1 à 7) soit d'un de ces mêmes numéros suivi d'un point et d'un autre numéro composé de 1, 2, 3, 4 ou 5 chiffres (p. ex. 1.1; 3.251; 2.01231). Selon ce système, moins le numéro d'un aphorisme contient des chiffres, plus il est important et indépendant. Ce qui signifie qu'il y a 7 aphorismes principaux, numérotés précisément de 1 à 7. Entre chacun d'eux, se placent les aphorismes subordonnés, par ex. 1.1 est une explicitation de 1; 1.11 est une explicitation de 1.1; tandis que 1.12 a le même niveau que 1.11 mais le prolonge. On remarquera que toutes les places qui iraient de 1 à 7.99999 ne sont pas remplies, il y a des creux, car toutes les affirmations n'ont pas le même besoin d'explicitation mais ce qui est important c'est que la numérotation permet de situer à chaque instant de façon tridimensionnelle la place logique ou rhétorique de la proposition en question.

Cela nous permet de dire qu'il y a dans le *Tractatus* sept affirmations principales, qui équivalent à autant de têtes de chapitre, sauf que le livre n'est pas divisé en chapitres.

La lecture peut donc se faire de différentes façons.

La première consiste à lire tout le livre linéairement du n° 1 au n° 7, sans rien laisser tomber.

La deuxième consiste à lire d'abord les 7 propositions capitales, puis à prendre dans chaque partie, par ordre d'importance, les propositions à deux chiffres, puis, concentriquement, lire le tout à trois niveaux, à quatre, et ainsi de suite.

On peut donc dire que le meilleur résumé du livre serait la lecture des sept propositions de premier niveau. Les voici:

1. Le monde est tout ce qui a lieu.
2. Ce qui a lieu, le fait, est l'existence d'états de choses.
3. L'image logique des faits est la pensée.
4. La pensée est la proposition pourvue de sens.
5. La proposition est une fonction de vérité des propositions élémentaires.
6. La forme générale d'une fonction de vérité est $[\bar{p}, \bar{\xi}, N(\bar{\xi})]$.
7. Ce dont on ne peut parler, il faut le taire.

Mais, en approfondissant, on peut remarquer que ces 7 propositions ne sont pas une simple liste ou collection: leur distribution obéit à une certaine prosodie.

Avant tout, à l'exception de la dernière proposition, toutes les autres sont des affirmations brèves construites autour du verbe copulatif "est". Gilles-Gaston Granger (*Invitation* 126) fait remarquer que la plupart d'entre elles reprennent comme sujet le prédicat de la précédente (ex: 1. Le monde est tout ce qui a lieu, 2. Ce qui a lieu...) produisant ainsi un certain effet d'écho. C'est quelque chose comme la structure logique du "sorites" re-élaborée prosodiquement.

Mais ces enchaînements contiennent des hiatus. Suivant ces hiatus (les exceptions à l'effet d'écho), je trouve (en cela ma lecture est différente de celle de Granger) quelque chose comme trois "strophes".

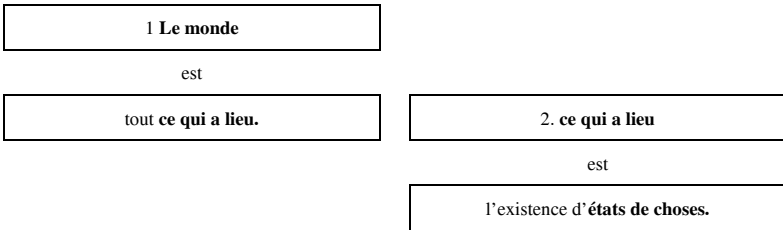
La première strophe comprend les aphorismes 1 et 2, et traite de ce qui est en deçà du langage, c'est-à-dire du *monde* (premier grand thème du *Tractatus*).

La deuxième strophe introduit l'effet d'écho entre les propositions 3 à 6, et traite du thème central du *Tractatus*, les limites du langage.

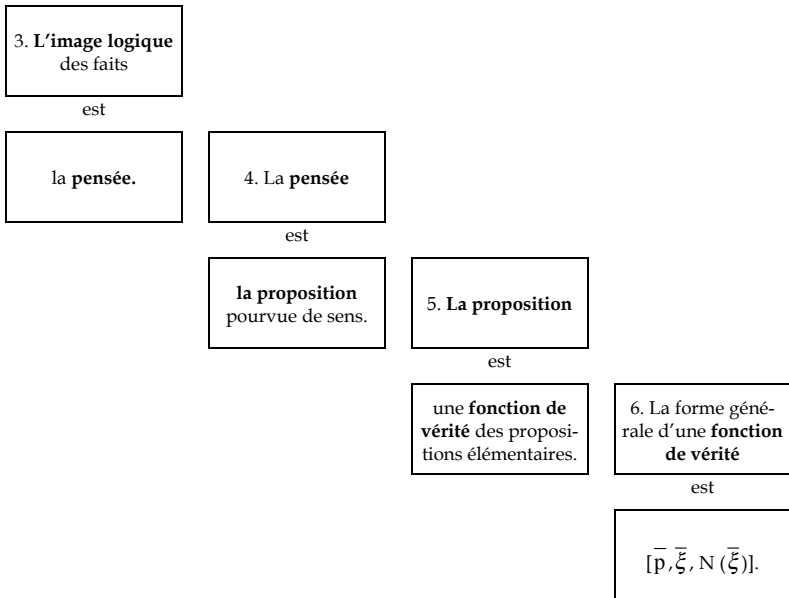
Finalement, la troisième strophe ne comprend qu'une phrase, la dernière (qui en plus n'a aucune subordonnée); elle ne traite de rien, elle comporte l'injonction de taire ce qui est au-delà du langage.

La figure suivante nous montre en tableaux tous ces parallélismes, échos et hiatus, suspensions et surprises...

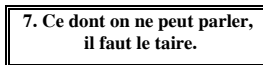
PREMIÈRE STROPHE



DEUXIÈME STROPHE



TROISIÈME STROPHE



4. Du prosodique au poétique

Ainsi, la distribution “strophique” du *Tractatus* désenclave et émancipe les propositions de celui-ci du domaine de la démonstration pour les incorporer dans celui de la “monstration” prosodique. La juxtaposition ordonnée “montre” autre chose que ce que les propositions atomiques semblent vouloir “dire”.

Surgit alors le deuxième volet de ce style philosophique, celui qui projette les structures prosodiques vers la performativité du poétique. L’acte énonciatif “fait” un pas qui dépasse et contredit la somme des énoncés.

La tentative du *Tractatus* est comparable au projet de montrer (en dessinant) l’impossibilité de construire une certaine forme de géométrie. Le projet est dépourvu de sens, mais non pas insensé. Si le langage est comparé à un tableau du monde, le *Tractatus* lui-même se compare à une échelle, qui sert à monter au lieu d’où l’on voit le monde, puis cesse de servir.

Il est important de remarquer le rôle spécial joué par la dernière proposition. En effet selon la logique implacable du *Tractatus*, on doit s’attendre à la voir développée en sous-propositions. Et pourtant, elle apparaît toute seule, comme une faille dans le système. L’effet poétique est évident: le *Tractatus* se présente comme un ouvrage volontairement incomplet, comme une symphonie inachevée. Comme un “lapsus”, sa coupure abrupte pousse le lecteur désorienté à chercher une explication. On perçoit alors que par ce geste, le texte s’applique à soi-même l’injonction contenue dans la phrase qu’il énonce: si ce dont on ne peut parler, il faut le taire, le *Tractatus* lui-même doit se taire précisément là, car il parle lui aussi de ce qu’on ne peut pas dire. De ce point de vue, on pourra dire que tout le processus du *Tractatus* est de montrer, en parlant des limites du langage, le cheminement de sa propre auto-annulation. Le *Tractatus* “accomplit” en lui-même la mort du discours transcendantal juste au moment où il finit de l’énoncer. C’est l’accomplissement de ce que Mauthner aura appelé le “suicide paisiblement désespéré du langage”.

Il n’est pas fréquent de trouver un ouvrage de philosophie dont le cheminement conduise à la mise en échec de sa propre démarche. Un livre qui conduit à sa propre disqualification appartient sans doute à un style philosophique très éloigné des sentiers habituels de la philosophie. C’est par son style même que Wittgenstein montrera ce qu’il ne

cessera de proclamer: que la philosophie ne peut pas être une doctrine, mais une démarche d'élucidation.

Sur cet style poétique du philosophe plane l'esthétique globale "Fin du Siècle", ce "*kairós*", où toute une époque était allé s'échouer à Vienne, assumant comme forme décadente du désespoir, la superficialité. "Il faut cacher la profondeur -disait H. von Hofmannstahl- où? dans la surface". C'est cette esthétique qui fait pointer, derrière les "Wein, Weib und Gesang" des valse de Strauss, les transcriptions tragiques qu'en feront Schönberg et ses élèves pour y donner la voix chantante à l'harmonium... C'est à cette esthétique qu'appartiennent des artistes comme Klimt, Schiele, Mahler, Otto Wagner, Loos, Schönberg, et des écrivains comme Musil, Schnitzler, Rilke, Freud, Wittgenstein. Leur style consiste -avant de passer au pur formalisme comme réaction au baroque des Habsburg- à lier les passions les plus violentes ou les sentiments les plus sublimes à la plus grande superficialité ou à la plus grande sécheresse formelle. Klimt, par exemple, peindra l'amour à mort, se servant d'une apparence "décorative". Mahler prendra la mélodie de "Frère Jacques" pour configurer, en musique, un déchirement insupportable. Otto Wagner fera des édifices carrés, sans moulures, mais au façades décorées. Ce qui se montre joue ainsi la "*reductio ad absurdum*" de ce qui se dit. Wittgenstein, pour sa part, construit, avec le plus aride des langages, hérité de la logique de Frege, un poème de l'indicible qui met en échec ce même langage.

Contemporain de Wittgenstein, mais ignorant cette secrète parenté, Borges use également de cet auto-neutralisation énonciative. Non seulement dans des récits -comme "Funes el Memorioso", histoire d'un homme incapable d'oublier, racontée par un narrateur très enclin à l'oubli (cf. Stewart)- mais également dans ses essais théoriques. Sa réfutation du temps, par exemple, est appelée "Nouvelle réfutation du temps", produisant ainsi, dès le titre, la double négation neutralisante: nier "encore" le temps, c'est réduire à l'absurde la propre tentative de négation du temps. Borges lui-même théorise ainsi la performativité du titre:

Un mot sur le titre. Je ne me cache pas que celui-ci est un exemple du monstre que les logiciens ont nommé *contradictio in adjecto*, car dire qu'une réfutation du temps est nouvelle (ou ancienne) c'est attribuer à celle-ci un prédicat de nature temporelle, qui instaure la notion que le sujet veut détruire. Je le laisse, cependant, afin que sa plaisanterie légère prouve que je n'exagère pas l'importance de ces jeux verbaux. D'ailleurs notre langage est tellement saturé et animé de temps, qu'il

est très probable qu'il n'y ait pas dans ces pages une seule phrase qui, d'une certaine façon, ne l'exige ou invoque.²²

La "Nouvelle réfutation du temps" est la juxtaposition de deux versions d'un même article, ce qui tend à montrer que l'agencement des idées est plus éloquent que leur affirmation. Borges justifie cette option en termes qui rappellent l'introduction de Wittgenstein aux *Philosophische Untersuchungen*:

Le premier article (A), est de 1944 et parut dans le numéro 115 de la revue *Sur*; le second, de 1946, est une révision du premier. C'est exprès que je ne les ai pas refondus en un seul, car j'entends que la lecture de deux textes analogues peut faciliter la compréhension d'une matière indocile.²³

Une philosophie construite comme les sonnets de Shakespeare, une philosophie du "montrer" poétique qui va au-delà de son propre dire jusqu'à mettre celui-ci en échec: voilà l'idéal borgésien et wittgensteinien du philosophe.

On devine alors que, pour cette conception de la philosophie, le contenu importe peu. Ou, mieux, que le contenu de cette philosophie est sa propre forme, comme "raison prosodique" du monde et de la connaissance.

Ceci corrobore le pressentiment que les idées des grands hommes sont moins importantes que l'architecture poétique ou conceptuelle que leur génie leur dépare. Exposer les idées de Borges ou de Wittgenstein sur tel ou tel sujet n'a pas plus de transcendance qu'exposer les idées de n'importe quel autre être humain. La création est toujours une création de formes.

Ioan Almeida

²² "Una palabra sobre el título. No se me oculta que éste es un ejemplo del monstruo que los lógicos han denominado *contradictio in adjecto*, porque decir que es nueva (o antigua) una refutación del tiempo es atribuirle un predicado de índole temporal, que instaura la noción que el sujeto quiere destruir. Lo dejo, sin embargo, para que su ligerísima burla pruebe que no exagero la importancia de estos juegos verbales. Por lo demás, tan saturado y animado de tiempo está nuestro lenguaje que es muy posible que no haya en estas hojas una sentencia que de algún modo no lo exija o lo invoque." (135)

²³ "El primer artículo (A) es de 1944 y apareció en el número 115 de la revista *Sur*; el segundo, de 1946, es una revisión del primero. Deliberadamente, no hice de los dos uno solo, por entender que la lectura de dos textos análogos puede facilitar la comprensión de una materia indócil." (135)

Bibliographie:

- Borges, Jorge Luis. *Borges, Oral*. Buenos Aires: Emecé / Editorial de Belgrano, 1979.
- Borges, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. 3 vol. Barcelona: Emecé, 1989.
- Borges, Jorge Luis. Prólogo. *Conversaciones con Jorge Luis Borges*. Por Richard Burgin. Madrid: Taurus, 1969.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- Granger, Gilles Gaston. *Invitation à la lecture de Wittgenstein*. Aix-en-Provence: Alina, 1990.
- Heidegger, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Frankfurt a. Main: V. Klostermann, 1957.
- Merrell, Floyd. *Unthinking Thinking. Jorge Luis Borges, Mathematics and the New Physics*. West Lafayette: Purdue University Press, 1991.
- Shakespeare, William. *Shakespeare Complete Works*. London: Oxford University Press, 1966.
- Stewart, Jon. "Borges' Refutation of Nominalism in 'Funes el memorioso'". *Variaciones Borges* 2 (1996).
- Whitman, Walt. *Leaves of grass*. New York: New American Library, 1954.
- Wittgenstein, Ludwig. *The Blue and Brown Books*. Oxford: Basil Blackwell, 1958.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen / Philosophical Investigations*. Oxford: Basil Blackwell, 1958.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. The german text of L.W.'s *Logisch-philosophische Abhandlung* with a new edition of the Translation by D.F. Pears & B.F. McGuinness and with the Introduction by Bertrand Russell. London: Routledge & Kegan Paul, 1961.
- Wittgenstein, Ludwig. *Über Gewissheit (On Certainty)*. G.E.M. Anscombe and G.H. von Wright, eds. Oxford: Basil Blackwell, 1969.
- Wittgenstein, Ludwig. *Vermischte Bemerkungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977.