

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	p. 4
--------------------	------

I- Subterfuges de la quête identitaire

A- L'univers du Moi ou la quête d'une identité personnelle.

1- Réfléchir et exister : l'homme qui pense	p. 30
2- Archétype d'un homme extraordinaire : Léonard de Vinci et Edmond Teste	p. 35
3- Personnages monstrueux et idéaux : Edmond Teste et Ireneo Funes	p. 44

B- L'archétype du monstre.

1- Teste ou l'abstraction absolue	p. 53
2- La fascination du mal	p. 56
3- L'ambiguïté du monstrueux : la Gorgone Méduse	p. 63

C- L'être innombrable

1- Unique	p. 70
2- Double	p. 78
3- Paradoxal	p. 98

II- L'univers symbolique : la quête de l'invisible

A- La solitude

1- Le monde des rêves ou les identités oniriques.....	p. 114
2- Le monde mythique ou l'homme dans un labyrinthe spatio-temporel	p. 126
3- Le monde magique : l'homme de verre	p. 132

B- L'expression artistique ou les identités représentées

1- L'acteur et ses masques	p. 146
2- L'art du jeu : un nouvel effet de miroir	p. 155

C- Le paradoxe temporel

1- L'homme libre et mutant : Teste et Protée	p. 158
2- L'homme enfermé dans son labyrinthe : Teste et Astérion	p. 170
3- L'homme et le problème spirituel et physique du temps : Teste et le Sphinx	p. 184

III- L'identité, une quête incertaine

A- Recherche permanente et angoissante

- 1- La quête du moi à travers la mémoirep. 198
- 2- L'immortalité comme issue identitairep. 211
- 3- Le moi existe-t-il ?p. 220

B- L'identité de Valéry et de Borges

- 1- Auteurs-personnagesp. 226
- 2- Concept de la littératurep. 239
- 3- Le cycle éternel : Lecteur-Écrivain- Lecteurp. 244

C- À la recherche d'une identité divine

- 1- Teste et son inventionp. 250
- 2- Une étrange créature appelée Golemp. 253
- 3- L'identité avec le Créateur.....p. 261

Conclusionp. 268

Epiloguep. 297

Bibliographiep. 299

Introduction

Envisager une étude portant sur Paul Valéry et Jorge Luis Borges, c'est d'abord comprendre que les deux écrivains ont manifesté, et ce à travers leurs œuvres, une inquiétude particulière à l'égard de leur identité profonde, tâchant de toujours se tenir à l'abri d'un rôle public incertain. Se connaître et pouvoir se reconnaître dans leurs écrits ont été les défis secrets de ces deux grands penseurs du XX^e siècle.

L'« insigne poète et encore meilleur prosateur² » Valéry nous laisse une œuvre extrêmement complexe épousant, d'un côté, la somptueuse pureté et la sensibilité rythmique de la poésie la plus classique qui fût³ et, de l'autre, offrant à travers ses *Cahiers*, un espace d'écriture personnelle en rupture avec les notions de structure, de logique, de système. Entre l'un et l'autre Valéry, se trouve un ensemble de textes, énigmatique, protéiforme, dépourvu d'intrigue formelle, inclassable dans un genre précis, recélant plus qu'aucun autre le magma de la réflexion valéryenne : *Monsieur Teste*.

¹ MT p. 140.

² Nous empruntons l'expression à Borges qui démarre en ces termes sa note de lecture du 10 juin 1938, publiée dans la revue « El Hogar » et qui porte sur l'*Introduction à la poétique de Paul Valéry*. JLB, *Textos cautivos, Ensayos y Reseñas en « El Hogar » (1936-1939)*, Edición de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal, Buenos Aires, Tusquets editores, 1986, p. 241-242. Pour l'édition en français nous citons d'après Jorge Luis Borges, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par J. P. Bernès ; traduction par J. P. Bernès, Roger Caillois, Claude Esteban, Paris, Gallimard, t. I, 1993 ; t. II, 1999, I, p. 1154-1155. Nous observerons que Borges fait à plusieurs reprises l'éloge de son homologue français, par exemple lorsqu'il est en train de parler de l'écrivain Mujica Laines : « [Il n'est] pas un grand poète évidemment, ce n'est pas Valéry ». Georges Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Paris, NRF Gallimard, 1967.

³ Dans sa *Biografía sintética*, publiée le 22 janvier 1937 dans la revue « El Hogar » Borges qualifie les poèmes de jeunesse de Valéry comme « debidamente mitológicos y sonoros » / « dûment mythologiques et sonores ». JLB, *Biografía sintética*, éd. citée, p. 75 ; JLB, *Biographie synthétique*, Œ. C., I, p. 1033.

Quant à Borges, l'immense lecteur dont le souci fut, dès son plus jeune âge, de dénoncer « la nadería de la personalidad » / « la futilité du culte du moi⁴ » qu'il observe dans la littérature de son époque, il a créé l'une des œuvres les plus polyphoniques de son temps, véritable puits de références universelles, tantôt lues, tantôt issues d'une prodigieuse imagination, touchant aux genres courts – sauf au romanesque⁵ que, comme Valéry, il délaisse – de l'ultraïsme baroque au classicisme espagnol, de l'impertinent pastiche au conte policier, de la poésie mythologique créole ou « gauchesque », au genre fantastique qu'il s'approprie avec une rare érudition.

Bercé entre deux cultures principalement, française et italienne pour Valéry, anglaise et hispanique pour Borges⁶, malgré des parcours différents – pas si différents – chacun sut imposer une voix sans cesse filigranée de voix, tout en tendant avec lucidité à un sensible effacement de soi en faveur de la littérature qu'ils respectent et défendent par-dessus tout. Ils furent les précieux précurseurs d'une écriture personnelle imprévisible où le lecteur joue désormais un des rôles essentiels du discours avec l'écrivain et son œuvre.

D'une voix proche de la confession et faisant fi des artifices de la fiction l'auteur reconnaît que la genèse de *Monsieur Teste* fut baignée par « la passion de [se] connaître et reconnaître tel qu'[il] étai[t], sans omissions, sans simulations, ni complaisances⁷ ».

Borges, pour sa part, à la fin de sa vie, entrevoyant ses œuvres complètes prêtes à paraître dans la prestigieuse collection française, résume sa carrière littéraire dans les

⁴ À vingt-trois ans (Valéry publiait *La Soirée avec Monsieur Teste* à vingt-cinq ans), Borges titre ainsi un « manifeste » paru dans le premier numéro de la revue littéraire « Proa » ou « Revue de rénovation littéraire », Buenos Aires, août 1922, et qui sera l'objet de notre attention au cours de cette étude. L'écrivain dirigea la revue entre 1924 et 1926 en collaboration avec les écrivains Ricardo Güiraldes, Alfredo Brandán Caraffa et Pablo Rojas Paz.

⁵ À propos du roman Borges déclare : « No concibo una literatura sin cuento o sin poesía, mientras que la novela de cuatrocientas o quinientas páginas puede muy bien desaparecer » / « Je ne conçois pas de littérature sans conte ou sans poésie, alors que la nouvelle de quatre cents ou cinq cents pages peut parfaitement disparaître ». Nous traduisons. Carlos R. Stortini, *El diccionario de Borges*, Buenos Aires, editorial Sudamericana, 1986, p. 162.

⁶ Concernant ses origines Borges de déclarer : « No soy español, soy portugués de sangre, inglés de sangre, belga de sangre y quizá judío de sangre, como todo el mundo » / « Je ne suis pas espagnol, j'ai du sang portugais, du sang anglais, du sang belge et peut-être même du sang juif, comme tout le monde ». Nous traduisons. *Ibid.* p. 157.

⁷ MT Préface, p. 8.

termes suivants : « Je ne me suis jamais proposé d'écrire une œuvre, au sens où l'entendaient Flaubert ou Wordsworth. Je me suis limité à de brèves aventures⁸ secrètes [...] je n'ai jamais été préoccupé par la valeur ou par la somme de ces exercices⁹ ». Par son caractère fragmenté, son œuvre, selon ses propres paroles, se veut être « le diagramme d'une histoire mentale¹⁰ ». Nul besoin de plaire ni de jouer pour un écrivain qui avoue : « chaque ligne du texte a été écrite pour satisfaire à l'urgence du jour, et son écriture m'a procuré un bonheur dont je suis toujours reconnaissant¹¹ ». Nous rejoignons ainsi Valéry qui, dans la préface de *Monsieur Teste*, insiste sur l'importance de savoir saisir ce qu'on a de plus précieux, de plus génial et de plus intime, et qu'il nomme « l'instable ». « N'est-ce point-là, d'ailleurs, affirme-t-il, dans l'ordre de l'esprit, la fonction de nos œuvres, l'acte du talent, l'objet même du travail, et, en somme, l'essence du bizarre instinct de faire survivre à soi ce que l'on obtint de plus rare¹² ? ». *Monsieur Teste* est le témoignage de ce « diagramme mental », imperceptible pièce maîtresse qui fait surgir l'acte de création littéraire. Par ailleurs, *Monsieur Teste* en tant qu'œuvre dans l'œuvre en est peut-être la preuve la plus flagrante. Le poète de *Charmes*, comme Borges, n'attache pas beaucoup d'importance à composer un ensemble qui puisse lui assurer une renommée. Il répond à une urgence scripturale et viscérale qui, au crépuscule de sa vie, se traduit en pur sentiment :

« La grande tentation de ma vie aura été d'épuiser quelque chose – mes possibilités de sentir et de penser – non de faire une œuvre au sens ordinaire. Une œuvre, en ce sens, est une chose pour autres, et ces autres indistincts – qui vous payent indistinctement en paroles. Mais une œuvre de vie avec vie, sentir et être senti, penser avec penser, et ceci comme un accord de sons, avec leurs harmoniques qui se renforcent selon toute la richesse des nerfs correspondants et la variété des interventions de l'intelligence amoureuse. Tout ceci donnant la

⁸ Le traducteur de l'édition en espagnol Salvador Elizondo, attribue, entre autres, à *Monsieur Teste* le genre de « nouvelle d'aventures » arguant qu'elle dessine une « traversée mentale » à la lumière d'une « technique de conduire l'aventure des rêves issus de la raison ». Nous traduisons. Paul Valéry, *Monsieur Teste*, Traduction de Salvador Elizondo, Barcelona, Montesinos editor, 1980, p. 9.

⁹ JLB, *Œuvres complètes*, éd. citée, I, p. x-xi.

¹⁰ Nous empruntons la formule à Michel Maxence, dans l'Avant-propos de l'édition de l'Herne consacrée à Borges. *Jorge Luis Borges. Cahiers de l'Herne*. Collectif dirigé par Dominique de Roux et Jean de Milleret, avec le concours de Michel Beaujour, Paris, éditions de L'Herne, 1964, p. 2.

¹¹ JLB, O.C., éd. citée, p. xi.

¹² Nous citons d'après : Paul Valéry, *Monsieur Teste*, Paris, L'imaginaire/Gallimard, 1986. (Préface, p. 10).

sensation unique de l'*Une fois pour toutes*, de l'accomplissement d'une vie – *qui a compris* ».

Il est quasiment certain que Valéry ne lut pas Borges¹³. En revanche, et malgré la vertigineuse pléiade de références qui entourent l'œuvre borgésienne, l'empreinte du modernisme éclairé de Valéry, « symbole de l'Europe et de son délicat crépuscule¹⁴ » et de certaines de ses préoccupations majeures, trouve une place notoire au sein du corpus borgésien. L'écrivain argentin, en effet, n'hésita point à multiplier les écrits, citations, allusions au sujet du poète du *Narcisse*, et notamment de la *Soirée avec Monsieur Teste*, œuvre pour laquelle il manifesta une admiration certaine, comme l'atteste un extrait issu de la *Biografía sintética de Paul Valéry*¹⁵ :

« Publicó [Valéry] en 1895 su primer volumen : *Introducción al método de Leonardo da Vinci*. En ese libro, de carácter adivinatorio o simbólico, Leonardo es un pretexto eminente para la descripción ejemplar de un tipo de creador. Leonardo es un bosquejo de « Edmond Teste », límite o semidiós al que tiende Paul Valéry. Ese personaje – héroe tranquilo y entrevistado de la breve *Soirée avec Monsieur Teste* – es quizá la invención más extraordinaria de las letras actuales ». /

« Il [Valéry] publia en 1895 son premier ouvrage : « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci ». Dans ce livre, de caractère divinatoire ou symbolique, Léonard sert de prétexte éminent à la description exemplaire d'un certain type de

¹³ M. Jarrety évoque dans sa biographie les rencontres entre Valéry et Victoria Ocampo -écrivain argentin, fondatrice de la revue de littérature « Sur » et amie proche de Borges- ainsi que quelques courriers reçus par Valéry de la part de celle qu'il décrit dans une missive comme la « Dame Phénix », mais il n'est jamais question de l'écrivain argentin. Michel Jarrety, *Paul Valéry*, ouvrage publié avec le concours du Centre National du Livre, éd. Librairie Arthème Fayard, 2008, p. 730.

¹⁴ Nous empruntons la formule à Borges, in JLB, *Valéry como símbolo*, O.C., II p. 64, JLB, *Valéry comme symbole*, Œ. C., I, p. 727.

¹⁵ Borges, directeur de la section « Libros y autores extranjeros » / « Livres et auteurs étrangers » de la revue hebdomadaire « El Hogar, Ilustración semanal argentina », fondée à Buenos Aires en 1904, collabore entre 1936 et 1939 en tant que rédacteur des critiques littéraires et de biographies synthétiques. Comme son nom l'indique « le foyer », la revue, à caractère moralisant, était destinée à une lecture en famille et recensait les événements sociaux nationaux et internationaux les plus cruciaux. Cependant, privilégiant son caractère littéraire, elle publia également les textes d'écrivains tels que Martínez Estrada, Ramón Gómez de la Serna, Enrique Amorim ou Roberto Arlt. L'ouvrage *Borges en « El Hogar » 1935-1958*, paru aux éditions Emecé, à Buenos Aires en 2000, regroupe la totalité des collaborations de Borges qui ont lieu, en réalité, de 1925 à 1962 et parmi lesquelles l'on trouve des reportages, des chroniques, des discours.

créateur. Léonard est une ébauche d'« Edmond Teste », limite ou demi-dieu vers lequel tend Paul Valéry. Ce personnage – héros tranquille et entr'aperçu au cours de la brève « Soirée avec Monsieur Teste » – est peut-être la plus extraordinaire invention des lettres contemporaines¹⁶ ».

Les notes de l'édition de « La Pléiade », complètent l'avis de Borges sur l'ouvrage qu'il considère avec certitude comme la « plus extraordinaire invention des lettres contemporaines », allant jusqu'à le classer dans un « nouveau genre littéraire » :

« Paul Valéry a inventé M. Teste, héros des problèmes de la création poétique. Mais ces problèmes n'avaient jamais été l'intérêt principal d'un conte. Par ces thèmes, par la manière de les traiter, ce livre consacre les débuts d'un nouveau genre littéraire ou, tout au moins, renouvelle et amplifie le genre narratif. [...] On pourrait ajouter que l'invention ou la modification d'un genre et l'expérience indispensable qui en découle pour bien le pratiquer ne sont pas la tâche ou le sort multiple d'un seul écrivain mais de plusieurs générations d'écrivains¹⁷ ».

Soulignons que l'auteur suggère le rôle collectif inhérent à la naissance d'un nouveau genre, mais également nécessaire à la survie de la littérature elle-même.

C'est au cours d'un de nombreux entretiens accordés par l'écrivain argentin, cette fois en compagnie de Georges Charbonnier, que Borges diverge sur Valéry et son héros mythique. La conversation évoque E. A. Poe¹⁸ :

« [Poe] voulait s'imaginer tel un dieu abstrait de l'intelligence. Comme Valéry qui sans doute a été beaucoup moins abstrait, beaucoup moins conscient. Valéry aurait voulu être M. Teste. Évidemment il n'était pas M. Teste. Personne n'est

¹⁶ JLB, *Textos cautivos*, éd. citée, p. 75-76, JLB, *Articles non recueillis*, Œ. C., I, p. 1033.

¹⁷ Voir la notice par J. P. Bernès, extrait de la revue « Sur », n° 92 (mai 1942), JLB, O. C., I, p. 1560.

¹⁸ Borges et Valéry partagent une admiration particulière pour E. A. Poe, dont l'influence se manifeste dans la toute première genèse de *M. Teste*. Et Valéry de reconnaître l'une des pensées phares du système « testien » : « Il m'arrive aujourd'hui, hélas ! de me rappeler trop souvent la sentence d'Edgar Poe que le seul bien ou la seule force à désirer dans la vie est la concentration, et presque le seul mal, la dissipation ». Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, Précédés d'une préface de Henri Bremond, de l'Académie Française, Paris, éd. Le Livre, 1926, p. 143.

M. Teste. Nous ne savons même pas si les M. Teste sont souhaitables. Ils ne seraient que des monstres¹⁹ ».

L'emphase avec laquelle Borges réitère le nom du personnage met en lumière ce qui advient à la fin du paragraphe, la prise de conscience de la monstruosité de personnes à l'image de M. Teste. Valéry en parle dans sa préface, les monstres doivent mourir. La digression menée par Borges lui sert à poursuivre ses impressions sur l'ouvrage et en dévoiler une faille :

« Ce qui m'a étonné dans ce texte *La Soirée avec M. Teste*, c'est que Valéry ait donné des exemples de textes écrits par son héros. [...] J'ai l'impression que du point de vue littéraire, il lui fallait ne montrer aucun exemple : les exemples affaiblissent évidemment l'idée d'une intelligence tout abstraite et trop pure²⁰. [...] Quand Valéry a ajouté à son livre le *Log-Book de M. Teste*, on voit que M. Teste n'était pas tellement extraordinaire. C'est une petite maladresse littéraire de Valéry qui était très jeune à l'époque où il écrivit le livre²¹ ».

L'œuvre littéraire – mais l'idée englobe l'ensemble de la création artistique – est une matière malléable, modifiable, améliorable grâce à l'intelligence du lecteur dont il faut entretenir l'« illusion esthétique²² ».

¹⁹ Le dialogue se poursuit de la sorte : G. C. : « Oui, ils sont peut-être même inconcevables ». J. L. B. : « Oui, inconcevables ; et pour l'auteur lui-même. [...] M. Teste dans la réalité, serait entouré de circonstances, d'appétits, d'un tas de choses ; il serait un homme comme les autres. [...] Peut-on être M. Teste pendant dix minutes ? Non ! [...] Quelqu'un qui joue aux échecs, qui fait de l'algèbre, peut devenir M. Teste. Imaginez-vous M. Teste "durant" vingt-quatre heures ? C'est impossible ! ». Nous reviendrons sur les propos de Borges ultérieurement. Soulignons toutefois que, encore une fois, pour l'auteur argentin, l'écrivain qu'il place au-dessus de tous les autres est Paul Valéry. G. Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, éd. citée, p. 65.

²⁰ Rappelons la définition d'intellectuel qui, chez Borges, semble avoir été inspirée par celle qui se glisse dans *Monsieur Teste* : « Quienes hoy se llaman intelectuales no lo son, en verdad, ya que hacen de la inteligencia un oficio o un instrumento para la acción. Intelectual es el contemplativo que a veces condesciende a escribir, y muy contadas veces a publicar ». / « Ceux qui se font appeler intellectuels de nos jours, ne le sont pas en réalité, puisqu'ils font de l'intelligence un métier ou un instrument conçu pour l'action. Intellectuel est un contemplateur qui condescend parfois à écrire et, de rares fois, à publier ». Nous traduisons. C. R. Stortini, *El diccionario de Borges*, éd. citée, p. 120.

²¹ L'admiration de Borges pour le poète lui fait regretter déjà ses propos, et il insiste sur la qualité de l'œuvre, ajoutant : « Mais je suis très ingrat parce que *La Soirée avec Monsieur Teste* est un très beau livre ». G. Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, éd. citée, p. 67.

²² *Ibid.*, p. 68.

Conscient de la valeur littéraire et symbolique de *Monsieur Teste* au sein du parcours scriptural et mental du poète, et de l'influence évidente chez l'auteur de *Ficciones*, nous avons décidé de placer cette œuvre, inhérente à la quête identitaire, au sein de la mise en parallèle des deux auteurs.

Aussi, Borges nous légua-t-il cinq textes consacrés uniquement à Valéry : la préface, rédigée en français²³, pour une édition bilingue du *Cimetière marin* publiée à Buenos Aires en 1932 ; une *Biografía sintética*, publiée le 22 janvier 1937 dans la revue « El Hogar » ; ensuite, toujours dans cette même revue, deux notes de lecture ; la première s'attaquant à la monographie de Hubert Fabureau, intitulée *Un libro sobre Paul Valéry*, le 9 juillet 1937 ; la deuxième portant sur l'*Introduction à la poétique de Paul Valéry*, le 10 juin 1938. En 1945, année de la mort du poète des *Fragments du Narcisse*, parmi les œuvres rassemblées dans *Otras inquisiciones* se trouve un hommage intitulé *Valéry como símbolo*.

Malgré ce que l'on aurait pu imaginer il est évident que le poète français est très présent chez l'écrivain argentin qui, fidèle aux formules imprévisibles, va jusqu'à déclarer d'emblée que la prose valéryenne est supérieure à sa poésie²⁴ :

« Il n'est pas impossible que la « Soirée avec M. Teste » et les dix tomes de « Variété » constituent ce qui restera de l'œuvre de Valéry. Sa poésie est – peut-être – moins organisée pour l'immortalité que sa prose²⁵ ».

²³ Traduite par son ami Néstor Ibarra, elle paraîtra par la suite dans l'ouvrage *Prólogo con un prólogo de prólogos / Préfaces avec une préface aux préfaces*, (JLB, Œ. C. II, p. 299). N'est-ce pas un témoignage de respect voire de fraternelle admiration de la part de Borges, d'écrire la préface en français ? Espérait-il peut-être qu'un hasard fortuit conduisît jusqu'aux yeux de Valéry ce secret hommage ?

²⁴ En 1985, Borges déclarait au sujet du poète : « A mi Valéry no me ha impresionado como poeta intelectual ; pero como poeta si, indudablemente » / « Valéry ne m'a pas impressionné comme poète intellectuel, mais en tant que poète oui, sans doute ». Nous traduisons. C. R. Stortini, *Diccionario*, éd. citée, p. 213.

²⁵ JLB, *Biografía sintética*, *Textos cautivos*, éd. citée, p. 75. JLB, *Biographie synthétique*, Œ. C., I, p. 1032. Borges n'est pas le seul à le croire. H. Bremond compare la prose de Valéry à celle de Cicéron et Quintilien (p. xxix). Il place *La Soirée avec M. Teste*, la *Lettre de Mme Émilie Teste* et la « préface » - qu'il appelle les « trois fantaisies » - « au-dessus de tout » le reste de l'œuvre (p. xxxiv). S'il définit, par ailleurs *La Soirée* et *La Lettre* comme deux « poèmes en prose », il caractérise ce tryptique comme un « seul poème qu'il faut placer [...] parmi les chefs-d'œuvre de la littérature introspective ». Pour sa part, Maurice Lecuyer, proposant une étude purement linguistique de *La Soirée*, s'est interrogé, à la lumière des théories saussuriennes, sur le lien existant entre l'ensemble des moyens linguistiques et la pensée, afin de déterminer les choix esthétiques et/ou artistiques qui en découlent et qui définissent le style valéryen. L'auteur affirme lui aussi une certaine supériorité de la prose sur la poésie valéryenne. Maurice A.

Aussi, M. Lecuyer n'hésitait-il pas à affirmer que « [l]a poésie [de Valéry] souffrira[it] davantage de l'épreuve du temps » car, déclarait-il, « elle s'effacera devant la vigueur intellectuelle de sa prose, produit d'une pensée lucide et volontaire confrontant la réalité ». Le linguiste ajoute que la prose valéryenne assure une pérennité indiscutable car elle comporte, à travers sa méthode, et au-delà des enjeux rhétoriques, une « réponse à de nombreux problèmes humains que pose notre siècle²⁶ ».

Comme l'affirme Borges par la suite, chez Valéry c'est le penseur qui prédomine sur l'esthète ; précisant au début de sa *Biografía sintética*, paradoxalement :

« Enumerar los hechos de la vida de Valéry es ignorar a Valéry, es no aludir siquiera a Paul Valéry. Los hechos, para él, sólo valen como estimulantes del pensamiento : el pensamiento, para él, sólo vale en cuanto lo podemos observar ; la observación de esa observación también le interesa... ».

« Énumérer les événements de la vie de P. Valéry c'est ignorer Valéry, ce n'est même pas faire allusion à Valéry. Les événements, pour lui, n'ont de valeur qu'en tant que stimulants de la pensée ; la pensée, pour lui, n'a de valeur qu'à partir du moment où on peut l'observer ; l'observation de cette observation l'intéresse également²⁷ ... ».

L'auteur de *El Aleph* salue l'obsession réflexive²⁸ de son homologue en pensant sans doute à M. Teste et à son obsession intime.

Lecuyer, *Étude de la prose de Paul Valéry dans « La Soirée avec Monsieur Teste »*, Études de critique et d'histoire littéraire, Paris, Les lettres modernes, « Archives », n° 55 (146-149), 1964.

²⁶ *Ibid.*, p. 3.

²⁷ JLB, *Biografía sintética*, *Textos cautivos*, éd. citée, p. 75. JLB, *Biographie synthétique*, Œ. C., I, p. 1032.

²⁸ À ce sujet, l'écrivain argentin Ernesto Sábato explique : « Il [Borges] joue dans un monde inventé et adhère à la thèse platonicienne [...] intellectuelle par excellence. L'intellect (net, transparent, étranger au tumulte) le fascine. [...] Il est attiré par ce que l'intelligence a de mobile, de bipolaire, et de jeu d'échecs. [...] En Socrate il admire l'enchantement verbal, l'ingénieux dialoguiste qui pouvait démontrer une vérité et son contraire [...] car tout est réfutable ». E. Sábato, « Les deux Borges », in *Jorge Luis Borges, Cahiers de l'Herne*, éd. citée, p. 173.

Notons que Borges choisit avec soin les quelques événements marquants de la jeunesse de Valéry. Il souligne en effet : « Pour lui, cette pressante cité [Paris] signifia deux passions : la conversation de Stéphane Mallarmé et l'étude infinie de la géométrie et de l'algèbre²⁹ ». Borges comprit le rôle fondamental que les sciences exactes allaient jouer dans la personnalité ainsi que dans l'écriture de son homologue français.

Si nous revenons sur la remarque de Borges à propos de la passion du poète du *Narcisse*, doublement pressé d'approfondir ses connaissances dans les domaines de la littérature et de la philosophie ainsi que des sciences exactes, notamment les mathématiques, il nous semble intéressant d'utiliser ce fil invisible pour pénétrer dans le corpus de l'ouvrage qui fait l'objet de notre étude, en se demandant dans quelle mesure cette double passion influença son écriture. Par exemple, dans la préface de l'édition de *Monsieur Teste*, traduite en espagnol par Salvador Elizondo en 1980, ce dernier souligne, à juste titre, la rigueur extrême rêvée par l'intellectuel, dans les termes suivants : « il [Teste] instaure une géométrie de l'âme, dans la mesure où la relation entre les figures de ce drame de l'intelligence s'éclaircit et se résout dans la séquence d'une action acheminée et dirigée, parachève-t-il, grâce à la maîtrise de l'auteur vers un dénouement démonstratif parfait³⁰ ». L'auteur remarque lui aussi le désir de maîtrise parfaite et de dépassement de soi qui poussent Valéry vers un absolu inaccessible.

La *Biografía sintética* permet également à Borges de rendre un hommage personnel au poète de *Narcisse* en affirmant sa propre admiration : « En 1921, les écrivains français, interrogés par la revue « La Connaissance », déclarèrent que Paul Valéry était le premier poète contemporain. En 1925, souligne l'auteur, il entra à l'Académie³¹ ». Pour Borges le premier élément est sans doute supérieur au second.

²⁹ JLB, *Biografía sintética*, *Textos cautivos*, éd. citée, p. 75. JLB, *Biographie synthétique*, Œ. C., I, p. 1033.

³⁰ S. Elizondo, *Monsieur Teste de Paul Valéry*, p. 6-7. Nous traduisons.

³¹ JLB, *Biografía sintética*, *Textos cautivos*, éd. citée, p. 76. JLB, *Biographie synthétique*, Œ. C., I, p. 1033.

Dans sa note de lecture sur l'*Introduction à la poétique*³², Borges met en lumière l'une des notions valéryennes qu'il s'est le plus appropriée. En effet la citation de Valéry choisie par Borges apparaît à deux reprises : nous la retrouverons citée mot à mot – mais sans la dernière phrase – dans l'incipit de *La Flor de Coleridge*³³, quatorze ans plus tard. La citation de Valéry est la suivante :

« Une histoire approfondie de la littérature devrait donc être comprise, non tant comme une histoire des auteurs et des accidents de leur carrière ou de celle de leurs ouvrages, que comme *une histoire de l'esprit en tant qu'il produit ou consomme de la « littérature »*, et cette histoire pourrait même se faire sans que le nom d'un écrivain y fût mentionné. On peut étudier la prose poétique du Livre de Job ou celle du Cantique des Cantiques, sans jamais faire intervenir la biographie de leurs auteurs, qui sont tout à fait inconnus ».

Nous reviendrons par la suite sur cette vaste notion de littérature babélieenne où chaque écrivain apporte une pierre, tout en respectant son architecture universelle et fragile, sa dimension sacrée et multiforme. Or Borges, avec plus de subtilité qu'un grand nombre, avait déjà pressenti le rêve valéryen d'une littérature confraternelle, où l'auteur n'en est que le modeste artisan, le passeur d'un savoir tentaculaire dépourvu de toute propriété³⁴. Une année auparavant, en rédigeant la *Biografía sintética de Paul Valéry*³⁵ il justifie (le procédé est typiquement borgésien) un exercice qui va à l'encontre des principes valéryens : résumer la vie d'un homme en quelques épisodes clefs. On ne peut réduire l'œuvre d'un grand poète en des événements biographiques, comme on ne pourrait réduire la vie d'un grand homme à une quelconque œuvre artistique. Pour Borges l'œuvre transforme, rédéfinit, réécrit la vie de son auteur. Dans

³² JLB, *Introducción a la poética de Paul Valéry*, *Textos cautivos*, éd. citée, p. 241. JLB, *Introduction à la poétique de Paul Valéry*, *Notes de Lecture*, Œ. C., I, p. 1154.

³³ JLB, *La Flor de Coleridge*, *Otras inquisiciones*, II, p. 17. JLB, *La fleur de Coleridge*, *Autres Inquisitions*, I, p. 679.

³⁴ Une anecdote rapportée par M. Jarrety nous semble imprescindible pour illustrer l'honnêteté des propos valéryens. À l'image de Mallarmé qui louait la capacité de certains poètes d'être « en retrait du monde », et tandis qu'on réclamait sa présence comme directeur de la revue *Commerce*, Valéry rêvait d'une revue « où les noms des directeurs seraient absents de la couverture » afin de garder tout son « esprit libre ». M. Jarrety, *Paul Valéry*, éd. citée, p. 577. Nous noterons le souci constant du poète de mettre à l'abri son moi profond, oscillant sans cesse entre le désir inassouvi de publier et la crainte secrète de déplaire aux lecteurs.

³⁵ JLB, *Biografía sintética*, *Textos cautivos*, éd. citée, p. 75. JLB, *Biographie synthétique*, Œ. C., I, p. 1032.

ce sens un parallèle naît avec l'affirmation de Valéry que nous venons de citer : s'il proclame l'anonymat des écrivains, l'auteur de *El Aleph* avait assuré que citer les « événements de la vie » de Valéry était « ne même pas faire allusion » au poète³⁶, ce qui revient à dire que l'histoire des hommes ne peut en aucun cas prétendre être l'histoire des pensées, et ceci est valable dans tous les domaines. La fin de l'analyse borgésienne se penche sur la définition de l'œuvre littéraire et sur le rôle primordial du lecteur, sujet que nous aborderons ultérieurement.

Dans *Valéry como símbolo*, Borges trouve à nouveau l'occasion de rendre hommage au poète français en l'opposant au poète nord-américain Walt Whitman. Mettant l'accent sur un point de convergence majeur, leurs œuvres sont profondément liées à leur parcours identitaire, puisqu'elles représentent le « signe d'un poète exemplaire, créé par l'œuvre elle-même ». Pour Borges, l'auteur de *Feuilles d'herbe* s'inventa un double, un « moi imaginaire formé en partie de lui-même, en partie de chacun de ses lecteurs ». Ce travail de quête identitaire, de construction d'un *alter ego* protéiforme, inventé, « possible » (est-il idéal ?), est pour Borges, et nous revenons à *Monsieur Teste*, « non moins hyperbolique, non moins illusoire » que l'homme dont rêve Valéry qui « exalte les vertus mentales³⁷ ».

L'auteur, comme à son habitude, met Valéry en parallèle avec les écrivains qu'il place au plus haut de son panthéon personnel, tels que Yeats, Rilke, T. S. Eliot, Joyce ou Stefan George, pour en conclure qu'aucun d'eux n'a possédé une « personnalité comparable » à celle de Valéry. Personnalité qui, à l'image de celle de Whitman, aurait subi les métamorphoses successives opérées par le retentissement que son œuvre – notamment *Monsieur Teste* – a pu opérer chez ses lecteurs. Ainsi le Valéry du *Narcisse* côtoie celui de *Ego scriptor*, ou celui de *Léonard*.

³⁶ L'ensemble de la note critique se poursuit avec une nouvelle citation de Valéry au sujet de la littérature qui, selon Borges, met en lumière une contradiction. La déclaration : « Ne peut-on pas considérer le langage lui-même comme le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre littéraires, puisque toute création dans cet ordre se réduit à une combinaison des puissances d'un vocabulaire donné, selon des formes instituées une fois pour toutes » serait mise en doute par les propos que Valéry écrit par la suite, soulignant que toute œuvre « présuppose [...] un lecteur ou un spectateur » ce qui pour Borges élargit la dite œuvre en la rendant riche d'autant de « combinaisons » que de lecteurs. Idée que l'auteur argentin épouse entièrement et n'eut de cesse de développer. Nous y reviendrons dans la troisième partie consacrée aux liens du lecteur et de l'œuvre littéraire.

³⁷ Nous poursuivrons ultérieurement les réflexions de Borges concernant M. Teste, considéré comme un « *doppelgänger* » inconscient de l'auteur.

Ce que nous devons sans doute à Valéry, d'ailleurs, et c'est pourquoi Borges l'érige au rang de « symbole », est l'ampleur d'une « mission méritoire » parce qu'elle a eu l'intelligence d'agir à contre-courant – Borges revient toujours au problème de l'homme et de son identité –, une pensée unique, atemporelle, polymorphe, dépourvue du « culte du moi³⁸ » propre, dit-il, à la psychologie ou au surréalisme. Borges poursuit sa réflexion dans les termes suivants :

« Paul Valéry nos deja, al morir, el símbolo de un hombre infinitamente sensible a todo hecho y para el cual todo hecho es un estímulo que puede suscitar una infinita serie de pensamientos. De un hombre que trasciende los rasgos diferenciales del yo y de quien podemos decir, como William Hazlitt de Shakespeare : *He is nothing in himself*. De un hombre cuyos admirables textos no agotan ni siquiera definen, sus omnímodas posibilidades. De un hombre que, en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del hombre ». /

« Paul Valéry nous lègue, en mourant, le symbole d'un homme infiniment sensible à tout fait, et pour qui tout fait est le stimulant possible d'une série infinie de pensées. D'un homme qui dépasse les traits distinctifs d'un moi et de qui nous pouvons dire, comme William Hazlitt de Shakespeare : *He is nothing in himself*. D'un homme dont les textes admirables n'épuisent pas, ne définissent même pas les possibilités de toute nature qui sont en lui. D'un homme qui, dans un siècle où l'on adore les idoles du sang, de la terre et de la passion, a toujours préféré les plaisirs lucides de la pensée et les secrètes aventures de l'ordre ».

Borges rassemble ici Valéry et Shakespeare, comme il le fit précédemment avec Mujica Láinez, Whitman, Poe, ou bien Yeats, Rilke, T. S. Eliot, Joyce, Stefan George... La liste pourrait se poursuivre, mais ce qu'il faut retenir c'est que l'auteur procède souvent par portraits doubles, voire multiples. C'est un moyen de glisser la

³⁸ Nous empruntons la formule au titre du manifeste *La Nadería de la personalidad / La futilité du culte du moi*, que Borges écrit en août 1922 pour la revue « Proa » et vers lequel nous reviendrons.

réflexion vers l'« homme infiniment » complexe et universel qu'est Valéry, et qui les réunit tous par sa sensibilité, son érudition modeste, sa capacité hors du commun de briller à travers une œuvre qui est loin d'« épuise[r] » les « possibilités de toute [sa] nature ». Les occupations de prédilection de Teste ne sont-elles pas, enfin, « les plaisirs lucides de la pensée et les secrètes aventures de l'ordre ? ».

Du protagoniste d'une œuvre éponyme, le lecteur attend, exige un portrait. Valéry, la vingtaine à peine passée, rêvait d'un personnage qui réunirait forcément les traits de ses maîtres, certains littéralement adorés. Il y a ceux qui, comme Léonard de Vinci³⁹, incarnent l'apothéose de l'intelligence, et ceux qui, tout en étant ses contemporains, apportent au jeune écrivain un exemple de littérature visionnaire et révolutionnaire, tels Poe, Rimbaud, Verlaine⁴⁰ et par-dessus tous, Mallarmé⁴¹. Les notes

³⁹ Leonardo di Ser Piero da Vinci (1452-1519), cet esprit éclairé inspira au jeune Valéry son premier essai, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, écrit pour *La Nouvelle Revue* et paru en 1894, sur lequel nous reviendrons dans la troisième partie de ce travail. Cette étude fut enrichie par *Note et digression*, en 1919, et, dix ans plus tard, par *L'Essai sur Léonard et les Philosophes*. À propos de la relation virtuelle entretenue entre Valéry et le maître florentin, Pierre Michel explique : « Il ne s'agit ni d'une biographie de Léonard de Vinci, ni d'une analyse de ses procédés artistiques. Vinci est un masque transparent sur le visage de Valéry, ainsi que ce dernier le reconnaît. Avec le recul, Valéry se rend encore mieux compte que Vinci représentait alors son modèle, l'Homme universel, qui a succédé au poète idéal. Il lui prête son caractère, ses préoccupations, ses qualités et ses défauts ; comme lui, il est à la fois nonchalant et avide de savoir, épris de poésie, mais défiant à l'égard de ses sortilèges, désireux de précision, de raisonnement impeccable ; toutes ses aspirations, il croit les trouver réalisées par l'artiste encyclopédique du XVI^e siècle : *Un jeune homme, curieux de mille choses, ne doit-il pas, après tout, ressembler assez bien à un homme de la Renaissance ?* ». À l'instar de da Vinci, analyse P. Michel, Valéry s'épuise à trouver dans chaque domaine, les mathématiques, la médecine, la philosophie, la poétique, le droit, l'architecture, la peinture, la paléontologie, dans les arts comme dans les sciences, la lumière qui éclairerait le mieux sa pensée intime, qui traduirait, au delà des apparences et des règles classiques, le véritable cœur du savoir pur. Valéry écrivait : « L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci est une "suggestion des méthodes que toute trouvaille implique", plus simplement : la recherche d'une méthode, un sondage tenté sur l'origine commune à toutes les opérations de l'esprit que par une confusion dangereuse on distingue les unes des autres, comme si, mathématiques, sciences, philosophie, art, poésie, étaient irréductibles, alors que leur point de départ est le même et que le grand problème – on pourrait dire : le seul problème – est de rechercher ce noyau initial, cette loi universelle de la vie spirituelle ». C'est cette loi universelle que Teste, et Valéry lui-même, s'évertueront de trouver. P. Michel, *Expliquez-moi Valéry I. L'écrivain symboliste et hermétique, Album des vers anciens ; M. Teste ; La Jeune Parque*, Paris, éd. Foucher, « Littérature », p. 31.

⁴⁰ À propos de l'admiration secrète mais fervente que le jeune montpelliérain portait à Verlaine, qu'il croisait de temps en temps au Quartier latin, mais qu'il n'osa jamais approcher, voir l'ouvrage précieusement documenté de M. Jarrety qui évoque, également, les nombreuses pages de cahiers noircies de poèmes du poète de *Romances sans paroles*. Le biographe rapporte, par ailleurs, les premières impressions de Valéry, issues d'un brouillon de lettre inédite, datant d'octobre 1891 (cinq ans avant la mort du poète), impressions mêlées d'une sorte de mélancolie et de fascination déçue : « Effroyable, fardé de vieux alcools qui se révoltent, mâchant la pipe blanche, grimpé d'antiques sourcils d'un Baalzeboud ivrogne, Verlaine. Il se couronne d'un vieux pot de paille pourrie et gesticule derrière l'absinthe de minuit. Les yeux louchent, ses narines éclatent, il est extraordinaire ». M. Jarrety, *Paul Valéry*, éd. citée, p. 90.

de l'édition de La Pléiade nous éclairent sur deux autres modèles dont il est possible qu'ils aient contribué au portrait de M. Teste. Dans son article paru dans le numéro 79 de la revue *Divan* en 1922, « *Hommage à Paul Valéry* », E. Jaloux explique : « Degas a été dans son genre quelqu'un d'aussi isolé, d'aussi inclassable que M. Teste dans le sien ». Néanmoins, il n'exclue pas un « rapport [...] avec un Mallarmé, avec un Henri Becque, un Spinoza surtout⁴² ». Séduit par les esprits extravagants, anti-conformistes, complexes, Valéry le sera tout naturellement par Edgar Degas, qu'il admirait dans l'ombre avant qu'on ne l'introduisît au maître impressionniste, avant même qu'il n'eût décidé de lui dédier la *Soirée*⁴³, et de lui consacrer son ouvrage *Degas. Danse. Dessin*⁴⁴.

⁴¹ Jean Prévost se remémore une discussion avec Valéry à propos des influences littéraires de ce dernier : « La lecture d'Edgar [sic] Poe et surtout le personnage de Dupin avait été le point de départ pour imaginer M. Teste dans son allure et dans sa mémoire de l'individuel. Il s'y mélangeait aussi je crois quelque chose d'une transposition hors de l'art et d'une unification de Léonard de Vinci et de Mallarmé. » J. Prévost, *La pensée de Paul Valéry*, Nîmes, éd. Jo Fabre, Cahiers du Capricorne n° 6, 1926, p. 8. Cité dans PV, *Œuvres*, éd. établie et annotée par Jean Hytier, Paris, éd. Gallimard/nrf, « Bibliothèque de La Pléiade », 1960, t. II, p. 1380. Les notes de cette même édition confirment le choix du héros de Poe, à travers les précisions de Berne-Joffroy « Valéry, pour composer la *Soirée*... a utilisé d'anciens manuscrits : notes personnelles et ébauches de mémoires fictifs, prêtés au célèbre personnage d'Edgar Poe, Auguste Dupin, le logicien infailible... ». Il ajoute également que Valéry avait rendu publiques, en 1956, quelques « ébauches autographes » de ses « Mémoires du chevalier Dupin », où l'on « reconnaît déjà, quasi sous sa forme définitive, le début de la *Soirée*... ». *Ibid.*, p. 1380-1381. Valéry, de son côté confirme, dans une lettre à A. Thibaudet, datant de 1912, la parenté avec E. A. Poe mais refuse celle avec Mallarmé « M. Teste n'a pas de rapport que j'aie voulu avec Mallarmé. [...] Avec des notes vite assemblées, j'ai fait ce faux portrait de personne ; caricature, si vous voulez, d'un être qu'aurait dû faire vivre – encore Poe ». PV, *Lettres à quelques uns*, Paris, L'imaginaire/Gallimard, 1952, p. 98.

⁴² PV, *Œuvres*, éd. citée, II, p. 1384. Degas est un autodidacte, un observateur fou à l'esprit paradoxal, comme Teste. L'écrivain affirme : « il y avait chez Degas la combinaison singulière et très savoureuse d'un amateur d'autrefois qui savait par cœur [...] une foule de mélodies de l'ancien opéra italien, d'un homme passionné pour le style, l'élégance, la noblesse des attitudes et, d'autre part, d'un observateur extraordinairement précis, à la fois réaliste et impressionniste [...] un homme du monde, un original au caractère parfois insupportable, [ce qui] faisait de Degas l'exemplaire incomparable d'un type terrible et délicieux ». F. Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, éd. citée, p. 49.

⁴³ La *Soirée avec M. Teste* fut finalement dédiée au professeur de philosophie russe, Eugène Kolbassine, ami proche de Valéry, qui le décrira comme « un des rares hommes comme il faut un vrai penseur ». Cependant, la prise de position ambiguë de Valéry qui se place du côté des antidreyfusards déclenchera, à travers une lettre « d'injures » de la part de Kolbassine, la fin de leur amitié. PV, *Œuvres*, éd. citée, II, p. 1385.

⁴⁴ Nous transcrivons à ce propos la célèbre réplique de Degas lorsqu'on lui fait part du souhait de Valéry de lui dédicacer officiellement *La Soirée*, et qui met en lumière le caractère « intraitable » dont parlera plus tard son admirateur : « Je ne tiens pas à ce que l'on me dédie des choses que je ne comprendrai pas. J'ai soupé des poètes ». M. Jarrety, *Paul Valéry*, éd. citée, p. 207. L'ouvrage « D.D.D. » paraîtra pour la première fois en entier, dans une édition ornée de vingt-six gravures originales sur cuivre du maître, chez l'éditeur Ambroise Vollard, en 1936 (Degas étant mort en 1917). Nous transcrivons un extrait de ce portrait tant les propos appliqués au peintre épousent la personnalité de Teste : « Degas refusait la facilité comme il refusait tout ce qui n'était point l'unique objet de ses pensées. [...] Personne n'a plus positivement que lui méprisé les honneurs, les avantages, la fortune, et cette gloire que l'écrivain peut dispenser si aisément à l'artiste avec une généreuse légèreté. Il se moquait âprement de ceux qui placent à la discrétion de l'opinion, des pouvoirs constitués, ou des intérêts du commerce, le destin de leur œuvre. Comme le vrai croyant n'a affaire qu'à Dieu, au regard duquel il n'est pas de subterfuges, d'escamotages, de combinaisons, de collusions, d'attitudes ni d'apparences qui comptent, ainsi demeura-t-il intact et invariable, uniquement soumis à l'idée absolue qu'il avait de son art. Il ne voulait point d'autre chose que

Si l'auteur de *La Jeune Parque* ne pensait plus à Teste en composant le portrait du peintre, son inconscient n'en semble pas encore détaché. Valéry continue à écrire sa *Soirée*, à son insu, en rédigeant l'ouvrage sur Degas. D'une sensibilité excacerbée et d'une intelligence jamais assouvie, l'auteur montpelliérain sera naturellement fasciné par deux dandys, rencontrés lors des nocturnes escapades littéraires parisiennes. Le comte Robert de Montesquiou⁴⁵, que Proust avait baptisé « professeur de beauté » et qui inspira son baron de Charlus dans *À la recherche du temps perdu* (œuvre parue entre 1913 et 1927), et qui fut aussi le modèle de personnages tels que le comte de Muzaret dans *Monsieur de Phocas*, de Jean Lorrain, paru en 1901, et l'admiré héros de Valéry, des Esseintes, dans le vénéré *À Rebours* de Huysmans, qui avait été publié en 1884. Puis l'incomparable excentrique Oscar Wilde. Parmi les grands poètes incontestables, qui ont laissé une trace unique dans le parcours poétique de Valéry, il ne faut pas oublier Baudelaire, duquel Valéry préfacera *Les Fleurs du Mal*, paru chez Payot en 1920.

À croire ses propos, ce qui motive principalement Valéry à se lancer dans un tel portrait, est la simple raison que personne n'ait entrepris auparavant un tel projet : « J'ai toujours eu l'envie [...], explique-t-il, d'inventer l'histoire d'un bonhomme qui pense – puisque personne ne veut s'y mettre – et j'aimerais à faire une étude pour cela. Une histologie, poursuit-il, d'un bout de cela, avec les procédés à vif⁴⁶ ». Malgré le ton détaché, presque méprisant, envers celui qui allait être son seul personnage littéraire entièrement propre, dépourvu de passé mythique ou littéraire, l'auteur pose son doigt

ce qu'il trouvait de plus ardu à obtenir de soi-même. [Quoi de plus proche de la pensée de Teste ?] Je m'étais fait de Degas l'idée d'un personnage réduit à la rigueur d'un dur dessin, un spartiate, un stoïcien, un janséniste artiste ». Mais le portrait se précise et son auteur reconnaît la ressemblance incontournable des deux hommes : « J'avais écrit auparavant la *Soirée avec Monsieur Teste*, et ce petit essai d'un portrait imaginaire, quoique fait de remarques et de relations vérifiables, aussi précises que possibles, n'est pas sans avoir été plus au moins *influencé*, (comme l'on dit), par *un certain Degas que je me figurais* ». PV, *Pièces sur l'art*, Œuvres, II, p. 1164 et 1168. En revanche, et quoique cela semble impossible, Valéry refuse de reconnaître une quelconque influence du maître du symbolisme dans l'écriture de *La Soirée*... . Ce sont à nouveau les notes de La Pléiade qui nous guident dans cette optique. Le personnage s'inscrirait aux antipodes de l'image de l'homme de lettres accompli et vénéré qu'incarne Mallarmé.

⁴⁵ M. Jarrety dans sa biographie, rapporte les propos que Valéry confie à son ami Fourment, lors de la rencontre avec le poète de *Les Hortensias bleus* : « Je n'ai plus rien vu. Tout disparaît. Seul, ce maigre seigneur [...] les yeux électriques, m'intéressa. [...] mon regard constant il le sentait, et leva soudain le sien. Je ne puis te dire l'effet, la transe, le malaise et la volupté que je ressentais. Je ne cherche pas à décrire – c'est encore impossible. Mais je crois que j'ai vu l'homme le plus exquis, le plus perfide, le plus délicat des diables ». Notons l'impression paradoxale et toute-puissante de l'interlocuteur sur Valéry, et le rôle notoire du regard du dandy, souvenir qui ne fut peut-être pas anodin lors de l'élaboration de Teste dont la vue sera l'un des points de notre étude.

⁴⁶ Propos tenus par l'auteur dans sa correspondance avec A. Gide. PV, Œuvres, t. II, p. 1382.

sur la partie visible d'un iceberg. Or ce manque dans la littérature de l'époque, dont parle Valéry, est directement lié à une crise plus profonde d'une certaine élite intellectuelle, dont il est le témoin, dont Teste sera le « témoin », le voyant. C'est ainsi que, dans *Pour un portrait de Monsieur Teste*, nous lisons « M. Teste est le témoin⁴⁷ ». Teste sera le témoin d'un creux, de la fissure littéraire de la fin du XIX^e siècle qui allait accueillir un changement. Les modèles anciens, même géniaux, sont voués à être dépoussiérés : c'est du moins la profonde conviction du futur poète de *Charmes*. Cependant, ce rôle a été controversé. Pour P. Michel, notre héros est le « témoin de cette lutte pour faire de la pensée un instrument parfait ».

Alain Rey, dans son article *Monsieur Teste de haut en bas*, s'appuie sur l'étymologie du nom propre du héros, ainsi que du syntagme « *Conscious* [la conscience] – *Teste* [la tête qui a conservé son « ancienne graphie »], *Testis* [le témoin, dont le diminutif, *testiculi*, signifie petits témoins]⁴⁸ ». Le linguiste affirme que Teste, le témoin, est conscient d'avoir au bout de son esprit une limite évidente, le corps, qui ne fait pas partie d'une quelconque pratique intellectuelle, fût-elle extraordinaire. Teste est donc la symbiose paradoxale d'une conscience et d'un « organisme humain », ou, métaphoriquement, d'un texte et d'une « image textuelle (partielle, rompue⁴⁹) ». Or c'est précisément ce corps et tout ce qui germe dans lui : plaisirs, sentiments, sensations, dégoûts, passions, besoins naturels, qui va être réfuté par Valéry, et par conséquent, par Teste.

Nous ne nous sommes pas attardés sur les circonstances purement biographiques de Valéry, hormis les dates de rencontres décisives avec les hommes qui ont profondément marqué le poète et qui ont, par là-même, influencé sinon le parcours scriptural de l'écrivain, au moins les événements décisifs de sa vie littéraire. Pourtant nous ne pouvons pas omettre la symbolique nuit de Gênes, qui fixa une brisure et fit naître un Valéry d'avant et un Valéry d'après. La blessure primordiale, comme nul n'ignore, est un amour passionnel non assouvi, celui pour la comtesse de Rovira.

⁴⁷ MT p. 115.

⁴⁸ A. Rey, *Monsieur Teste de haut en bas*, Paris, éd. du Seuil, « Poétique n° 9 », 1972, p. 80-81.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 81.

« Dans cette nuit de violence électrique particulière, dit Valéry, j'eus une brusque *illumination*. Non, plutôt qu'une illumination, poursuit-il, une accommodation nouvelle. À cette époque, j'avais déjà quelque mépris pour les devoirs habituels d'une carrière littéraire. Je m'en serais volontiers tenu à des vers abstraits, conclut-il, d'où bientôt le Père Teste, comme nous devions appeler, avec Gide, celui *dont je devais être, j'étais en réalité, le générateur*⁵⁰ ».

Si le jeune écrivain témoigne, par ailleurs, d'un manque d'assurance notoire, doublé d'une timidité prononcée, il ne cesse de se comparer aux autres comme l'attestent nombre de sources épistolaires. Prenons comme exemple une lettre à Gide où Valéry, rappelant les écrits que son ami Mauclair allait produire sur Degas, s'écrie : « et moi, pauvre infirme et ignare [...] je n'oserais jamais lui faire d'objections⁵¹ ». À propos de l'écriture de *La Soirée*, il déclarera également à Gide :

« Je bafouille de plus en plus avec M. Teste. Je suis aussi désarmé que possible. [...] le bonhomme [Teste] m'ennuie – je ne sais qu'y fourrer – [...] en dehors de style, composition et bâtisse qui font défaut, je crois avoir mis là-dedans deux ou trois choses curieuses – mais à y regarder de près rien moins que *littéraires*⁵² ».

Les ambitions du jeune poète sont considérables, non seulement en ce qui réfère au personnage à venir, mais également concernant la rhétorique, l'esthétique narrative et linguistique ainsi que le corpus à adopter pour celle qu'il pressent comme une œuvre profondément personnelle. Une lettre le confirme, qu'il adresse à son ami en 1892 :

« J'ai lu les plus merveilleux, Poe ! Rimbaud⁵³, Mallarmé, analysé, hélas, leurs moyens, et toujours j'ai rencontré les plus belles *illusions*, à leur point de genèse

⁵⁰ M. Jarrety, *Paul Valéry*, éd. citée, p. 118.

⁵¹ PV, *Œuvres*, II, p. 1382.

⁵² Nous faisons toujours référence aux notes fournies par Jean Hytier dans l'édition de la Bibliothèque la Pléiade. Ces remarques sont issues d'une missive de Valéry à Gide datée du 18 mai 1896. *Ibid.*, p. 1382.

⁵³ À propos du poète Valéry dira : « Rimbaud ... me fait penser à des hommes tels que Crookes ou que Pierre Curie, qui rendent sensibles des phénomènes infiniment délicats, qui enrichissent le monde de faits nouveaux qu'on ne percevait pas jusqu'à eux. Rimbaud a découvert tout un domaine littéraire dans les harmoniques de nos sensations ». Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, éd. citée, p. 69-70. William Marx affirme que M. Teste a inspiré à tel point son auteur que, au lieu de s'appeler Edmond il aurait dû

et d'enfantement. Où trouverai-je une magie plus neuve ? Un secret d'être et de créer qui me surprenne ? [...] Mes grands poèmes futurs, conclue-t-il, cherchent leur forme et – c'est insensé⁵⁴ ! »

C'est l'heure, pour ce néanmoins « disciple intelligent de Mallarmé⁵⁵ », comme le déclarera le poète Charles Maurras, de construire sa propre poétique, celle qu'il ira vers la fin de sa vie enseigner au Collège de France, sans suivre les chemins les plus simples. Dorénavant, l'une des idées phares de la pensée valéryenne prendra tout son essor : « Je ne suis pas un Poète, mais le Monsieur qui s'ennuie » confie-t-il à Gide. C'est une fuite fidèle et interminable de l'ennui que le parcours scriptural du poète montpelliérain. Nous y reviendrons à propos de *Monsieur Teste*. En effet, acquérir un statut, une réputation de poète n'est pas l'objectif principal de Valéry ; à l'égal de Borges, il ne le sera jamais. À vingt ans à peine, le poète réunit déjà quelques publications, des brouillons inédits et quelques conférences, et reçoit les éloges de nombre de ses amis dont les plus proches Pierre Louÿs et André Gide et ceux du redoutable Mallarmé⁵⁶. À propos de ce dernier, M. Jarrety souligne le moment de métamorphose vers une maturité nécessaire, la brisure où l'apprenti se détachera de son mentor, le prélude à la crise que nous connaissons, en ces termes :

« Lors de ses visites chez Mallarmé, on se rappelle que l'intérêt porté au maître s'était doublé d'une étrange distance, comme s'il considérait le poète d'*Hérodias* d'un regard dominé où n'entrait plus l'admiration ancienne qu'il avait ressentie pour son œuvre. Il découvrait un homme dont l'exception, certes, le fascinait, mais qui avait voué sa vie à une entreprise dont lui-même ne pouvait plus vraiment faire le modèle de ce qu'il rêvait d'accomplir. Entre la poésie du maître et celle du disciple, le lien s'est rompu – et Valéry n'est plus le disciple. Si les relations entre les deux hommes, plus tard, ne cesseront de s'approfondir jusqu'à tisser un lien merveilleusement filial, elles ne remettront plus en cause

s'appeler Arthur. Il déclare que « M. Teste constitue l'anti-héros idéal d'une antilittérature, d'une littérature qui se donne congé à elle-même ». William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, éd. de Minuit, « Paradoxe », 2005, p. 29.

⁵⁴ Le terme « illusions » est en italique dans le texte. M. Jarrety, *Paul Valéry*, éd. citée, p. 105.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁶ Nous soulignerons, en guise d'exemple, le « verdict » de Mallarmé, à la lecture de *Narcisse parle*, paru dans la revue *La Conquête*, en avril 1891, qui après s'être déclaré « charmé » par ces vers, ajouta « gardez ce ton rare ». *Ibid.*, p. 89.

cet écart maintenant creusé entre un écrivain qui a voué sa vie à son œuvre et un autre pour qui la poésie ne sera plus désormais qu'une des activités possibles de l'esprit⁵⁷ ».

Débarrassé donc du poids des influences littéraires, surtout celle, pesante, de l'auteur du *Coup de dés*, il reste à Valéry de trouver sa propre voie. André Maurois⁵⁸, dans *Conferencia*, évoque l'arrivée à Paris de Valéry, témoignage évident de l'état d'esprit fragile du jeune homme, état traduisant une nature filigranée de paradoxes telle que celle dont héritera M. Teste :

« [...] j'avais vingt ans et je croyais à la puissance de la pensée. Je souffrais étrangement d'être et de ne pas être. Parfois, je me sentais des forces infinies, elles tombaient devant les problèmes et la faiblesse de mes pouvoirs positifs me désespérait. J'étais sombre, léger, facile en apparence, dur dans le fond, extrême dans le mépris, absolu dans l'admiration, aisé à impressionner, impossible à convaincre ... J'avais cessé de faire des vers, je ne lisais presque plus⁵⁹ ».

Aux difficultés psychologiques s'ajoutent des soucis d'ordre matériel. Il ne faut pas oublier les contraintes de temps et d'espace infligées par ce qui devait être une publication dans une revue littéraire. Aussi l'auteur a-t-il beaucoup de mal à mettre en œuvre un genre qu'il ne réussit pas à définir clairement. Dans la même lettre que nous citons précédemment Valéry confie, dans le ton abstrait et parfois hermétique des *Cahiers* : « Genre roman (sans intrigue). De plus, dégoût ou manque de temps ou manque de talent, les effets que je voulais faire ont fini ou par être supprimés ou par être nuls. Donc, ma *mécanique* expire, échoue⁶⁰ ». Le voici confronté aux premiers obstacles, il comprend le paradoxe voire l'impossibilité de créer une « nouvelle » sans « intrigue ». Aussi, le parcours scriptural du *cycle* est-il happé de tâtonnements et de reculs. Chez l'auteur advient un doute constant quant au corpus de l'œuvre. Edmond

⁵⁷ L'auteur ajoute par la suite que Valéry écrira à Thibaudet, dans un courrier de mai 1913 : « J'ai connu Mallarmé, après avoir subi son extrême influence, et au moment même où je guillotinais intérieurement la littérature ». *Ibid.*, p. 105.

⁵⁸ André Maurois, *Conferencia*, Journal de l'Université des annales, 15 mars 1933, p. 350.

⁵⁹ Rappelons que M. Teste ne possède plus de livres et que d'après son épouse il « ne lit presque plus rien de ses yeux ». MT p. 37-38.

⁶⁰ Le substantif « mécanique » est en italiques dans le texte. PV, *Oeuvres*, II, p. 1382.

Jaloux nous éclaire sur ce point en précisant que *La Soirée* devait être, selon le projet valéryen, le « premier chapitre d'un roman » ; mais une fois achevé, celui-ci aurait compris « qu'il avait tout dit de son héros, qu'un second chapitre était impossible⁶¹ ». Maurice Toesca ajoute que Valéry lui aurait confié, « à la *fin de sa vie*⁶² », au sujet de *La Soirée*, que celle-ci « n'était qu'un des fragments d'un grand ouvrage, qui serait comme le roman d'un cerveau⁶³ ». Il est intéressant de constater (nous y reviendrons), l'attachement de Valéry pour son *M. Teste* dont il parle, à un âge avancé, comme d'un projet à éclore. Le substantif « cerveau » fait allusion à cet autre projet de Valéry, *Agathe*.

Quant aux premières impressions sur ses propres ébauches Valéry reste, comme à son habitude, profondément critique et contradictoire. Nous en avons comme preuve une lettre adressée à Gide encore, en octobre 1896. Suite aux éloges de son ami sur les pages lues de *Monsieur Teste*, l'écrivain lui répondra :

« J'avoue que la relecture de ces dix pages m'avait laissé une fâcheuse impression. Celle d'une chose faite avec des éléments que je trouve en somme bons, et assez criblés, et dont l'ensemble est déplorable. Je sais bien que j'ai écrit à la suite et sans autre vue d'ensemble que le souci de remplir vingt pages de mon écriture à l'aide de notes raccordées⁶⁴ ».

Notons que l'exigence démesurée, parfois inhumaine que Valéry inculque à son personnage est souvent la sienne. En écrivant, l'auteur pénètre les secrets des grands hommes qu'il vénère, contemporains ou anciens, vivants ou héros de romans, et reçoit le reflet d'une image qui ne rejoint pas encore son « Idéal⁶⁵ », comme il le dit lui-même. *M. Teste*, incarnera-t-il cet idéal ? Dans sa précise biographie du poète *d'Eupalinos*, M. Jarrety s'empresse de nous mettre en garde contre tout préjugé hâtif sur « la figure si

⁶¹ *Ibid.*, p. 1386.

⁶² Nous soulignons.

⁶³ *Ibid.*, p. 1386.

⁶⁴ M. Jarrety, *Paul Valéry*, éd. citée.

⁶⁵ Rappelons les propos de Valéry, liant littérature et idéal : « *Le jeu littéraire ne fut chez lui –comme intimement chez tant d'autres, qu'une chance de retrouver, dans notre siècle, un royaume –mais Idéal* ». P. Valéry, propos de 1892.

fameuse et si fausse du poète de l'intellect⁶⁶ ». Pour illustrer son propos il transcrit une déclaration de Valéry, issue du livre de A. Berne-Joffroy :

« À l'âge de vingt ans, je fus contraint d'entreprendre une action très sérieuse contre les « Idoles » en général. Il ne s'agit d'abord que de l'une d'elles qui m'obséda, me rendit la vie presque insupportable. [...] Quoi de plus humiliant pour l'esprit que tout le mal que fait ce rien : une image, un élément mental destiné à l'oubli ? [...] Cette crise, me dressa contre ma sensibilité en tant qu'elle entreprenait sur la liberté de mon esprit. [...] Tout ceci me conduisit à décréter toutes les Idoles *hors la loi*. Je les immolai toutes à celle qu'il fallut bien créer pour lui soumettre les autres, l'idole de l'intellect ; de laquelle mon *Monsieur Teste* fut le grand-prêtre⁶⁷. »

Il est extrêmement intéressant de noter le parallélisme entre cette déclaration que l'auteur fit en 1944, un an avant sa mort, et la formule des *Extraits du Log-Book de Monsieur Teste* : « Je confesse que j'ai fait une idole⁶⁸ de mon esprit, mais je n'en ai pas trouvé d'autre⁶⁹ ». Nous soulignerons aussi l'utilisation du verbe « confesser », qui intervient quelques lignes après le début du *Log-Book*, avec *Une Prière de M. Teste*. Jarrety note à juste titre que Valéry fut, au cours de cette légendaire année 1892, « l'objet d'une dépossession passive », d'une « conversion laïque », mais que, pour que la rivalité « Valéry contre Valéry » puisse être effective, il fallait que « l'homme nouveau » tuât l'homme d'avant. Or cette métamorphose allait durer encore quelque temps. Mais pouvons-nous dire, dans le sens claudélien du terme que, comme Teste, Valéry fut un « mystique sans Dieu⁷⁰ ? ». Nous reviendrons sur ce sujet ultérieurement.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 118.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 118.

⁶⁸ Pour revenir aux idoles, citons les propos de l'écrivain rapportés par M. Jarrety : « Il s'agissait de décomposer toutes mes premières idées, ou Idoles ; et de rompre avec un moi qui ne savait pas pouvoir ce qu'il voulait, ni vouloir ce qu'il pouvait⁶⁸ ». Soulignons la mise en parallèle des termes idées et idoles, invitant à une réflexion sur l'évidente duplicité subie par Valéry entre le moi et l'idéal dans l'acte de création.

⁶⁹ MT p. 60.

⁷⁰ MT p. 51. « Pour Claudel, Rimbaud le Voyant était aussi un croyant. S'il est une mystique créatrice, elle semble plutôt tirer son énergie du doute ou de la désillusion, selon Flaubert ». Pierre-Marc de Biasi, *Adorer l'art et « ne pas aimer Dieu »*, « Magazine Littéraire », n° 481 (décembre 2008).

Nous tâcherons d'analyser maintenant la structure du corpus de l'œuvre. L'édition actuelle intitulée *Monsieur Teste*, publiée pour la première fois en 1946 aux éditions Gallimard, et qui sera celle que nous suivrons pour cette étude, n'eut pas, depuis ses origines, la structure ni le titre que le lecteur découvre de nos jours. L'ensemble de ce que le poète lui-même appela le *Cycle Teste* est un exemple assez atypique en littérature, voire révolutionnaire⁷¹. La première particularité est que l'ensemble qui en résulte est composé de plusieurs parties ou textes, chacune comportant des caractéristiques stylistiques et linguistiques qui lui sont propres ; la deuxième est que, chacune d'elles fut écrite à différentes périodes de la vie de Valéry, ce qui offre à l'ouvrage achevé une dimension symbolique, théorique et esthétique particulière.

Le premier texte de l'ensemble qui allait suivre, intitulé *La Soirée avec Monsieur Teste*, Valéry commença peut-être à l'esquisser dans son esprit vers 1894⁷². Il paraît dans la revue *Centaure*, dans le numéro de décembre 1896, signé des initiales « P.V. » et sous-titré – le choix du genre est surprenant – « Nouvelle⁷³ ». Il faudra attendre trente ans pour qu'en 1924 paraisse dans la revue *Commerce*⁷⁴ la suite

⁷¹ M. Elizondo, le traducteur de l'édition en espagnol de 1929, n'hésite pas à attribuer à la nouvelle une dimension morale allant jusqu'à évoquer le conte philosophique. Il précise qu'une « théorie littéraire » est d'abord proposée, ensuite illustrée et enfin démontrée dans le livre. Selon lui, le lecteur éprouve une sensation de proximité avec Teste, et déclare : « dans la nature de cette sensation est comprise la possibilité d'un genre de nouvelle qui serait abstraite à la manière d'un tableau abstrait ». Nous traduisons. (p. 6) Nous ne sommes pas sans connaître l'admiration du poète pour Voltaire, qui fut le sujet de sa dernière conférence au Collège de France. Borges curieusement, mime lui aussi un retour au philosophe français, en demandant à ce qu'on lui lût ses *lettres*, quelques semaines avant de s'éteindre. Bianciotti cite Borges qui, à propos des écrits du philosophe avait déclaré qu'ils étaient « la meilleure prose française, peut-être la meilleure prose que l'on ait jamais écrite ». Héctor Bianciotti de l'Académie française, *Jorge Luis Borges*, 14 juin 1986, Toulouse, éd. Sables, 2000, p. 29.

⁷² Nous renvoyons à nouveau à la biographie de M. Jarrety qui précise que le jeune Valéry avait commencé un cahier qu'il avait titré « Journal de bord » suivi de « Pré-Teste » (*Ibid.*, p. 150). Il note également qu'au début de cette année, les *Cahiers* suggèrent la rédaction du « portrait de Monsieur un Tel » dont le titre qui n'a jamais vu le jour et qui marque la forte influence de Poe, était « La vie et les aventures solitaires du chevalier Auguste Dupin. / Les Mémoires du Chevalier Dupin – Londres 1853 / Cazanova de l'esprit » (*Ibid.*, p. 204). Le projet semble commencer à prendre forme seulement en 1896, année où, de retour d'Angleterre, Valéry déclare dans un courrier à Gide qu'il souhaite « inventer l'histoire d'un bonhomme qui pense » (*Ibid.*, p. 201), ce qui signifie que pour les aventures de Teste, malgré l'admiration pour l'écrivain américain, son auteur choisit de se limiter au champ intellectuel.

⁷³ La publication, d'après ce qu'explique Jarrety, passe relativement inaperçue, y compris auprès de Mallarmé dont on ignore les impressions. Or Valéry n'édita pas des tirés-à-part pour ses amis, faute de moyens financiers.

⁷⁴ Fondateurs de la revue, Valéry et ses amis Léon-Paul Fargue et Valéry Larbaud dirigent avec lui *Commerce* ; ces deux derniers souhaitent pousser Valéry à écrire une sorte de manifeste et à le signer pour devenir le « chef de file » de la revue. *La Lettre d'un ami* paraîtra en ce premier numéro de la revue, le 4 juillet 1924.

inattendue, *Lettre d'un ami*, résultat d'une demande de publication par Valéry Larbaud et qui, sous l'intitulé *Lettre* était à l'origine une « sorte de libre méditation » sous forme épistolaire mêlant « le récit de [l]a vie intérieure et du vagabondage de[s] pensées⁷⁵ » d'un personnage⁷⁶ quelconque. L'année suivante, en 1925, la *Lettre de Madame Émilie Teste* voit le jour⁷⁷ dans le Cahier II de la même revue. Si la *Lettre d'un ami* eut une genèse originale, la présente lettre bénéficie d'une mise en scène préméditée de la part de son auteur, artifice profondément borgésien. En effet, Valéry joint à sa publication une « Note de la direction » tendant à prouver la prétendue vraisemblance de cette « lettre »⁷⁸. Cette technique, nouvelle dans le parcours scriptural de Valéry, est récurrente chez Borges qui, au moyen de cet effet de fausse authentification des sources, enrichit, la trame fictionnelle de son récit d'une part, et d'autre part se débarrasse d'une quelconque paternité. C'est en quelque sorte le choix de l'écrivain qui décide de rendre à son héros son indépendance (Teste s'est marié entre-temps). Valéry reprend les événements de sa vie en cours, comme si l'existence de Teste ne s'était pas arrêtée au moment où l'écrivain a jeté sa plume. C'est pourquoi sa préface commence ainsi : « ce personnage de fantaisie [...] a vécu, semble-t-il, depuis cette époque effacée, d'une certaine vie – que ses réticences plus que ses aveux ont induit quelques lecteurs à lui prêter ». Ce point est très important du point de vue de la recherche de l'identité valéryenne et nous y renviendrons⁷⁹.

Enfin, les six dernières parties : les *Extraits du Log-Book de Monsieur Teste*, la *Promenade avec Monsieur Teste*, *Dialogue ou nouveau fragment de Monsieur Teste*, *Pour un portrait de Monsieur Teste*, *Quelques pensées de Monsieur Teste*, et *Fin de*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 577.

⁷⁶ À l'image de Valéry, son personnage revient d'un long voyage, précise Jarrety. Il est en train de se glisser, encore une fois, dans la peau de son héros. Le biographe remarque en outre : « non sans artifice, Valéry plus tard la placera [...] sous le signe de Teste [...] et la fera paraître à la suite de *La Soirée* ». *Ibid.*, p. 577.

⁷⁷ Malgré l'insistance de la princesse de Bassiano (qui participait financièrement à la revue *Commerce*), Valéry refusa de rendre public le *Manuscrit trouvé dans une cervelle*, ou *Agathe*, deux textes qui font partie sous-jacente de l'œuvre. *Ibid.*, p. 585.

⁷⁸ La « Note » avertit le lecteur : « L'un de nous s'est trouvé en relations, il y a plus de trente ans, avec un personnage véritablement singulier dont il fit un petit portrait qui a été publié en 1896, dans *Le Centaure*, sous le titre : *La Soirée avec Monsieur Teste*. Il avait perdu de vue l'original en question, et ne s'attendait guère à s'occuper de lui derechef, quand lui fut communiquée, voici quelques jours, une lettre assez surprenante qui s'y rapportait ».

⁷⁹ Toutefois, Jarrety explique que les proches du poète virent un parallèle flagrant avec les époux Valéry. Aussi, le personnage de l'abbé Mosson aurait-il été inspiré par l'abbé Bosson, proche de l'auteur, et la promenade au jardin botanique mimée sur de vrais paysages montpelliérains. *Ibid.*, p. 585.

Monsieur Teste seront publiées, à titre posthume, précédées d'une « Note de l'éditeur »⁸⁰.

Toutefois, *Monsieur Teste* n'eût peut-être pas été revêtu d'une si mythique auréole s'il n'avait été enrichi de son éclairante préface, écrite *à posteriori*, en 1936, pour la deuxième traduction en anglais de *La Soirée*, réalisée par Merton Gould⁸¹, et qui précise les conditions de la genèse de l'œuvre à une période où Valéry recherchait une mécanique intellectuelle épurée, absolue, parfaite. Les propos, le style, les soucis de l'auteur quant à la réception de son œuvre et ses explications définissant son héros comme un double de lui-même, qui est à la fois une « Chimère de la mythologie intellectuelle⁸² », sont le thème de la préface. Le résultat de ses recherches, l'esquisse de ses propres expériences, ont vu naître *Teste*. Outre les conditions intimes et particulières de la création artistique cette préface évoque le problème posé par le langage, la réception et celui de la traduction littéraire⁸³.

Un dilemme se pose quant au genre de l'œuvre, puisque presque toutes les parties de celle-ci introduisent une méthode scripturale différente, parfois sans aucun lien logique entre les parties si ce n'est qu'elles sont classées sous un titre qui donne une illusion de chronologie. Ceci met en péril la continuité narrative de l'œuvre tout en la classant dans un genre libre que Valéry osa imposer. Le problème du genre nous intéresse particulièrement puisqu'il est extrêmement lié au thème de l'identité, que nous

⁸⁰ La note de l'éditeur des éditions Gallimard précise : « Paul Valéry avait, avant sa mort, réuni un ensemble de notes et d'esquisses avec l'intention de les utiliser pour une nouvelle édition de *M. Teste*. Les fragments qui suivent et qui appartiennent à des époques très différentes ont été choisis parmi cet ensemble ». Cette note suggère que les documents sélectionnés n'en constituent qu'une partie. Jarrety note, de son côté, que lorsque Valéry entreprend la transcription de ses notes dans des « vrais cahiers » en 1908, y figurent déjà nombre d'extraits qui viendront se greffer par la suite dans le *Log-Book*. *Ibid.*, p. 325.

⁸¹ Paul Valéry de l'Académie française, *An Evening with Monsieur Teste*, translated by Merton Gould, Londres, éd ; Besant & Co. Ltd., 1936. L'édition britannique, sous une élégante et sobre reliure en pleine toile noire ornée de titres dorés, est enrichie d'une « Lettre de l'auteur à Merton Gould », en français, datée du 10 mai 1936, suivie d'une *Translator's note* (une note de l'éditeur). Après l'*Introduction* de Valéry, traduite en anglais puisqu'écrite pour cette édition, le lecteur découvre quatre parties : *An Evening with Monsieur Teste*, *Letter from a Friend*, *Letter from Madame Émilie Teste*, et, en dernier, *Extracts from the Log Book of Monsieur Teste*.

⁸² MT p. 12.

⁸³ Les nombreuses traductions contribuent, d'une certaine façon, à multiplier le texte. Prenons comme exemple deux traductions en anglais de la phrase liminaire : « la bêtise n'est pas mon fort ». La version littéraire de Merton Gould « I must confess that I care no longer for light pleasures », n'est-elle pas presque infidèle à la formule valéryenne, plus proche de la traduction littérale de Jackson Mathews, « Stupidity is not my strong point » ? . PV, *Monsieur Teste*, Translated with an Introduction by Jackson Mathews, Princeton University Press, Bollingen Series XLV 6, 1989.

poursuivrons au long de cette étude. S. Elizondo, le traducteur de l'édition en espagnol de *Monsieur Teste* publiée en 1980, s'empresse d'évoquer dans sa préface un nombre inouï de genres auxquels, selon lui, la nouvelle de Valéry pourrait aspirer. Le traducteur la définit comme une autobiographie « conjecturale » ou « souhaitée » sur les limites de la pensée. Il rappelle que dans ce livre de jeunesse, comme l'évoque Valéry dans la préface, « participent de façon égale, à la personnalité littéraire de M. Teste, l'archétype et le reflet de la physionomie littéraire et historique de son auteur à un moment où la poésie de Nietzsche, assure-t-il, était en proie à sa vocation [celle de Valéry] ». Elizondo ajoute que c'est pendant cette période que « s'établit l'équilibre entre la poésie et la philosophie⁸⁴ de la vie individuelle mature⁸⁵ ». Période de transition, c'est-à-dire d'affirmation de son identité. C'est dans cette perspective que le traducteur introduit le philosophe grec, comparant sa démarche à celle de Valéry, « l'intelligence est à Valéry, déclare-t-il, ce que l'immuable identité de l'Être et du Connaître sont à Parménide⁸⁶ », sans souligner pourtant que l'écrivain français se sert de l'intellect comme moyen d'atteindre l'être et le connaître. Le traducteur insiste, d'autre part, sur l'aspect psychologique de *Monsieur Teste* dont certaines parties peuvent le rapprocher des romans dits expérimentaux à la manière de *l'Ulysse*⁸⁷ de Joyce ou encore de *À la recherche du temps perdu* de Proust, pour ce qu'il comporte de « monologue intérieur⁸⁸ ». Enfin, l'auteur définit la préface de Valéry comme étant « révolutionnaire », puisqu'à travers elle l'auteur annonce la destinée de son personnage et explique ou justifie les raisons qui l'ont emené à réaliser « une subversion de soi-même⁸⁹ », ce qui est la preuve de son incontestable modernité.

⁸⁴ Valéry se définit lui-même comme « un autodidacte » et tient à garder une distance évidente vis-à-vis des théories et des théoriciens. Il affirme en effet : « Je n'ai fait qu'essayer d'approfondir ce que j'appellerai mes problèmes qui n'étaient point nécessairement les problèmes traditionnels de la philosophie. [...] J'estime "philosophe" tout homme, de quelque degré de culture qu'il soit, qui essaye de temps à autre de se donner une vue d'ensemble, une vision ordonnée de tout ce qu'il sait, et surtout de ce qu'il sait par expérience directe. On peut concevoir un philosophe de très grand style, qui n'aurait point de connaissances scientifiques, et ce serait un personnage bien intéressant ». Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, éd. citée, p. 78.

⁸⁵ PV, *Monsieur Teste*, Traduction de Salvador Elizondo, éd. citée, p. 7. Nous traduisons.

⁸⁶ *Ibid*, p. 5. Nous traduisons.

⁸⁷ W. Marx suggère que l'incipit de *La Soirée* renvoie au voyage d'Ulysse.

⁸⁸ *Ibid*, p. 7. Nous traduisons.

⁸⁹ *Ibid*, p. 7. Nous traduisons.

Quant au fil conducteur de cette étude, nous présenterons dans une première partie les subterfuges de la quête identitaire. Les deux auteurs tentent de définir l'homme qui, réfléchissant à sa propre existence, se transforme en un être ambigu et paradoxal.

La deuxième partie sera consacrée aux moyens employés dans cette constante quête solitaire, tels que les univers symboliques des rêves, du miroir et de l'art. A travers ces artifices, l'homme (et Teste) constate cette fois son enfermement dans deux mondes extrêmement complexes : le moi intérieur et l'univers infini qui l'entoure, chacun doté de dimensions incommensurables.

Nous tenterons d'analyser enfin dans quelle mesure cette recherche permanente et angoissante pousse Valéry et Borges à constater leur finitude, cherchant continuellement à tisser les fils changeants et invisibles d'une oeuvre littéraire universelle.

I- Subterfuges de la quête identitaire

A- L'Univers du Moi ou la quête d'une identité personnelle.

1- Réfléchir et exister : l'homme qui pense

Comme nous venons de le voir, certaines caractéristiques de la personnalité de Teste le placeront du côté des individus solitaires et marginaux, à l'image d'un Robinson. Une attitude fort réservée, fruit d'une volonté⁹⁰ obsessionnelle pour un individualisme idéalisé frôlant l'impossible, lui permet de s'abstraire de la réalité.

Exister et réfléchir à sa propre existence ou exister grâce à sa réflexion, sont deux préoccupations majeures d'Edmond Teste. Le patronyme du personnage « teste » évoque indéniablement la tête⁹¹. Il incarne l'aphorisme cartésien « Je pense donc je suis », car son nom devient la synecdoque « personnifiée » de celui qui réfléchit sans cesse. Il est, par ailleurs, défini comme « l'homme toujours debout sur le cap Pensée⁹² », ou comme étant le « maître de sa pensée⁹³ ». Il est dit également : « l'habitude de méditation faisait vivre cet esprit au milieu – au moyen – d'états rares ; dans une supposition perpétuelle d'expériences purement idéales ; dans l'usage continu des conditions-limites et des phases critiques de la pensée⁹⁴ ».

Concernant le traitement de la description physique d'Edmond Teste, nous sommes également confrontés à une absence de véritable portrait, bien que la présence du corps, comme nous l'avons expliqué plus haut, est fondamentale, car elle constitue la partie « organique » du personnage. Rappelons rapidement que le héros est décrit selon les impressions du narrateur-personnage qui évoque ses soirées passées avec un homme très particulier qui l'a profondément séduit et intrigué. Nous remarquons que les seuls traits physiques qui apparaissent sous l'évocation de quelques parties du corps sont

⁹⁰ Lire l'article de Roland Barthes, consacré à *Monsieur Teste*, « Ivresse de la volonté ».

⁹¹ Il est judicieux de rappeler la définition proposée par le *Dictionnaire des symboles* au sujet de l'entrée « Tête » : *La tête symbolise en général l'ardeur du principe actif. Il inclut l'autorité de gouverner, d'ordonner, d'éclairer*. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, éd. Robert Laffont / Jupiter, coll. « Bouquins », dirigée par Guy Schoeller, 1994, p. 943

⁹² MT p. 62.

⁹³ MT p. 21.

⁹⁴ MT p. 71.

principalement et de façon réitérée, les yeux⁹⁵, ensuite la voix, puis, les « larges épaules » et les « grands pieds⁹⁶ ».

Toutefois, en dépit du choix délibéré de non-description, une image prend forme dans l'esprit du lecteur, celle d'un être sinon abstrait du moins étrange. Des adjectifs tels que « impénétrable⁹⁷ », « inhumain » ou même « statuaire⁹⁸ » le prouvent. Dans son discours, le narrateur-personnage compare Teste à un « objet », quand il s'écrie : « Je simplifie grossièrement des propriétés impénétrables. Je n'ose pas dire tout ce que mon objet me dit⁹⁹ ». À l'Opéra, où l'entourage, les spectateurs ainsi que le décor, semblent également morcelés, on trouve une « fille de cuivre », un « morceau nu de femme », une « tête triste, des bras, mille petites figures¹⁰⁰ ». Le narrateur-personnage aperçoit son ami comme « la forme de tout un bloc vêtu, étayé par la grosse colonne, un être noir¹⁰¹ ». Et d'ajouter, surtout : « Je regardais ce crâne qui faisait connaissance avec les angles du chapiteau, cette main droite qui se rafraîchissait aux dorures¹⁰² ». Se produit à travers ce passage une sorte de mimétisme entre Teste et les objets extérieurs. Ici, l'environnement théâtral ajoute forcément au « *personnage* » une dimension non seulement abstraite mais également fantastique. Teste rentre dans son personnage, le choix métonymique du substantif « crâne¹⁰³ » semble vouloir associer Teste au monde des morts, du côté du mal¹⁰⁴. Souvenons-nous que la structure du corps – un « bloc » – est assimilée à la colonne évoquant symboliquement la puissance intérieure, la force, l'indestructibilité. Le crâne semble se fondre dans le chapiteau (du latin *caput*, tête, sommet de la colonne) ; la main, à son tour, s'identifie aux ornements où gît la lumière. Teste, à l'intérieur de la loge semi-obscur, n'est plus humain. Grâce à cette

⁹⁵ Nous reviendrons sur ce sujet dans la partie consacrée à la Gorgone Méduse.

⁹⁶ MT p. 25.

⁹⁷ MT p. 23.

⁹⁸ MT p. 44.

⁹⁹ MT p. 23.

¹⁰⁰ MT p. 23.

¹⁰¹ MT p. 25.

¹⁰² Valéry s'attarde essentiellement sur deux parties du corps de Teste, curieusement, les mêmes que Borges évoque pour Ireneo Funes dans *Funes el Memorioso* / *Funes le mémorieux*, texte que nous serons amenés à analyser dans la troisième partie de cette étude. Ces membres sont la tête, qui représente la raison, et les mains, qui évoquent l'action ; c'est à dire les deux moyens d'agir de l'être humain. Ces parties prennent, chez ces deux personnages, des allures aussi significatives que démesurées. D'une pensée hors du commun ne devrions-nous pas craindre des actions extraordinaires ? MT p. 25.

¹⁰³ Alain Rey en expliquant que Teste était un prénom commun avant le XVII^e siècle, déclare « notre témoin porte un nom de crâne ». A. Rey, *Monsieur Teste de haut en bas*, éd. citée, p. 80.

¹⁰⁴ Nous étudierons cette perspective, postérieurement, dans la partie sur le monstre.

décortication, il est le prolongement du décor. Le narrateur le soupçonne d'être hermétique, mais ici son ami atteint le plus haut degré de l'abstraction. Le mot intervient dans la tentative de description que fait le narrateur de son ami : « Je regrette », confie-t-il, « d'en parler comme on parle de ceux dont on fait les statues¹⁰⁵ ».

Le choix, de la part de Borges et de Valéry, d'ébaucher un portrait morcelé de leur personnage, en membres décortiqués, traduit d'une part, leur volonté de rendre lesdits personnages plus inhumains, difficilement saisissables dans leur nature et dans leur comportement ; et la volonté, d'autre part, de les inscrire dans une dimension symbolique à caractère surréal, littéraire, fantastique ou mythologique.

Or, si quelques indices disséminés au long du *cycle Teste* nous permettent d'élaborer une idée de l'ensemble de la personnalité du personnage, l'auteur, paradoxalement, n'a de cesse de le qualifier d'homme dont « tous les portraits diffèrent les uns des autres¹⁰⁶ », parce qu'il est l'homme de la métamorphose. En effet, Teste est à la fois indéfinissable et indescriptible ; il surprend tant par son attitude que par son expression déconcertante. Or, d'après ce que P. Valéry nous dit dans la préface, il est la « créature exceptionnelle d'un moment exceptionnel » et représente « l'instable¹⁰⁷ ». De plus, son épouse, Émilie, laisse transparaître l'échec d'une quelconque définition du caractère ou de la personnalité de son mari lorsqu'elle avoue qu'« on ne peut rien dire de lui qui ne soit inexact dans l'instant même¹⁰⁸ ». De la même façon, elle rapportera les quelques paroles de son confident, l'abbé Mosson : « Les visages de Monsieur votre mari sont innombrables !¹⁰⁹ » Par ailleurs, « l'incertitude de son humeur¹¹⁰ » et son « étrange¹¹¹ » personnalité, font de Teste un être bien singulier et mettent en lumière une nature protéiforme. Quant à la *Lettre de Madame Émilie Teste*, où celle-ci s'adresse au narrateur, elle souligne en ces termes : « Si vous saviez, Monsieur, comme il peut être tout autre ! ... Certes, il est dur parfois ; mais en d'autres heures, c'est d'une exquise et surprenante douceur qu'il se pare¹¹² ». Ces réflexions nous permettent de dire que le

¹⁰⁵ MT p. 22.

¹⁰⁶ MT p. 114.

¹⁰⁷ MT p. 10.

¹⁰⁸ MT p. 43.

¹⁰⁹ MT p. 50.

¹¹⁰ MT p. 40.

¹¹¹ MT p. 50.

¹¹² MT p. 39-40.

personnage de Teste présente, d'emblée, une nature complexe où nous devinons une personnalité à multiples facettes.

Dans les *Entretiens avec Paul Valéry*, F. Lefèvre parle d'un certain nihilisme chez le poète quand ce dernier affirme que la pensée ne peut être considérée comme un ensemble compact, exact, mais tout au contraire, comme étant en perpétuel mouvement. L'écrivain s'écrit : « la connaissance ne se connaît pas d'extrémité et [...] aucune idée n'épuise la tâche de la conscience, il faut bien quelle périsse dans un mouvement incompréhensible¹¹³ ». Pour l'écrivain, cet aspect « incompréhensible » duquel parle Valéry pourrait être une révélation. C'est pourquoi l'auteur conclut :

« La clairvoyance, – qualité, moyen, – ne peut devenir une fin, un aboutissement. Cette impuissance de la connaissance à fournir la preuve dont nous avons besoin est l'une des lois les plus importantes du système valérien, l'une des constantes qui se retrouvent partout dans son œuvre¹¹⁴ ».

À travers ces assertions nous rejoignons complètement Borges, allant jusqu'à nous demander si ce dernier ne se serait pas inspiré directement de la métaphysique valéryenne.

L'auteur évoque également un autre principe de la philosophie valéryenne, - auquel Teste répond selon lui-, qui assure qu'un homme de cette nature intellectuelle ne peut être un « original ».

« Valéry veut faire entendre par là, – et il le déclare ailleurs expressément – que tout pourrait être autre ou même ne pas être sans que la conscience subît de ce changement extérieur la moindre modification¹¹⁵ ».

Il est intéressant de se pencher sur une vision borgésienne capable d'attribuer à l'homme le pouvoir de déstructurer les événements, même ceux de la vie et de la mort.

¹¹³ F. Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, éd citée, p. 195.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 196.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 197.

Mais si Teste est étrange et incompréhensible, il n'est pas fou. Pour le mettre en parallèle avec le personnage d'Astérion, le Minotaure, du conte de Borges (*La casa de Asterión*, qui fera l'objet de notre étude ultérieurement), nous pouvons dire que sa pensée lui confère une sorte d'évasion mentale, la seule permise dans le labyrinthe, et qui empêche son esprit de frôler la « folie ». Soulignons que si Astérion évoque la folie, parmi les accusations dont il est victime, le narrateur-personnage de *Monsieur Teste* exclame : « je me suis gardé de classer Teste parmi les fous¹¹⁶ », car rien n'est anormal dans ses actes ou son discours. Abstracts et hermétiques, les deux personnages sont placés à la limite de la raison, sans jamais basculer dans la folie. Quant à Teste, c'est surtout son langage qui surprend le narrateur-personnage, car celui-ci déclare :

« [...] il lui échappait des phrases presque incohérentes. Malgré les efforts, je ne suivais ses paroles qu'à grand-peine, me bornant enfin à les retenir¹¹⁷ ».

Par un effet de retournement de rôles, le narrateur-personnage s'identifie à Teste, l'admire, excuse son comportement excentrique, et, au lieu de reconnaître son évidente incohérence discursive, il remet en question son propre discernement, en déclarant, « l'incohérence d'un discours dépend de celui qui l'écoute¹¹⁸ ». Il en est de même pour la cohérence. L'interlocuteur de Teste perd ses repères discursifs puisqu'il se laisse piéger en avouant : « j'apercevais vaguement le lien de ses idées, je n'y remarquais aucune contradiction¹¹⁹ ».

Quant au discours d'Astérion, le Minotaure, nous savons qu'il utilise un grand nombre de tournures négatives (il y en a dix-huit dans le texte) telles que : « je ne sors pas de ma maison », « il n'en existe aucune autre », « il n'y a pas un seul meuble », « ce n'est pas pour rien que ma mère est une reine », « aucune porte n'est fermée », « je ne peux pas être confondu avec le vulgaire¹²⁰ », entre autres. Ceci va de pair avec son refus radical de communiquer avec les autres par la parole ou par l'écriture, souligné par l'expression « ce qu'un homme peut communiquer [...] ne m'intéresse pas [...] l'art

¹¹⁶ MT p. 27.

¹¹⁷ MT p. 27.

¹¹⁸ MT p. 27.

¹¹⁹ MT p. 27.

¹²⁰ JLB, *La casa de Asterión*, in *El Aleph*, I, p. 570. JLB, *La demeure d'Astérion*, *L'Aleph*, I, p. 601-602.

d'écrire ne peut rien transmettre¹²¹ ». Il est important de noter par ailleurs que son discours est truffé de périphrases et d'antiphrases. Au lieu de s'avouer son instinct meurtrier, Astérion croit donner la mort aux visiteurs « pour [...] les délivre[r] de toute souffrance¹²² ». D'autre part, l'auteur a tenu à ce que le Minotaure se serve d'une langue soutenue, surprenante pour un monstre, non dépourvue d'ironie et d'humour. Ainsi, s'il sait « se laisse(r) tomber » en jouant, il affirme que les hommes qui meurent « tombent l'un après l'autre¹²³ » ; ou encore il n'hésite pas à se faire mal jusqu'au sang, alors qu'il tue « sans même que [s]es mains soient tachées de sang¹²⁴ ». Par ces parallélismes du langage il établit d'une façon claire un parallélisme identitaire avec ses traqueurs. Ce jeu de double discours est à l'image de l'identité paradoxale d'Astérion. Au lieu de manifester de la peur face à ses assassins, il joue à cache-cache, tandis qu'il évoque une peur insupportable à l'idée d'être simplement observé.

Soulignons enfin que ce qui contribue au brouillage discursif est l'omission de certains termes ; alors que le monstre habite un labyrinthe, le terme n'apparaît jamais, laissant sa place à « demeure » qui y figure à neuf reprises et « temple des Haches », deux fois.

2- Archétype d'un homme extraordinaire : Léonard de Vinci et Edmond Teste

Dès son plus jeune âge, Valéry a fait preuve de sa fascination pour tout ce qui concerne l'intellect. *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, ainsi que *La Soirée avec Monsieur Teste* sont les oeuvres d'un jeune homme d'une vingtaine d'années¹²⁵. Soulignons l'intérêt précoce de l'écrivain français pour ce maître de la Renaissance, dont l'esprit érudit s'intéresse à de nombreux domaines : la médecine, la

¹²¹ *Ibid.*, Œ. C., I, p. 602.

¹²² *Ibid.*, Œ. C., I, p. 603.

¹²³ *Ibid.*, Œ. C., I, p. 603.

¹²⁴ *Ibid.*, Œ. C., I, p. 603.

¹²⁵ L'écrivain Carlos Mastronardi nous parle de Valéry dans les termes suivants : « Un jeune de vingt-cinq ans, timide, rigoureux, orgueilleux, dont le mot, riche en intuitions audacieuses et en larges promesses, donnait une impression d'une force spirituelle proche du pèlerin ». Le critique ajoute que Valéry choisit le chemin à l'objectif final, et qu'il est évident qu'il « préfère l'homme à ses œuvres, la substance pensante aux artifices de la culture ». C. Mastronardi, *Valéry o la infinitud del método*, Buenos Aires, editorial Raigal/ Biblioteca Juan María Gutiérrez, 1955, p. 18 et p. 73. Nous traduisons.

physique, les sciences exactes, les techniques picturales, entre autres. Comme il l'indique, c'est « l'individu qui a tout fait¹²⁶ » et chez qui « toutes les facultés de l'esprit ... sont largement développées à la fois¹²⁷ ». Léonard de Vinci donne à Valéry l'opportunité de clarifier sa propre méthode, comme il le fera plus tard, avec *Monsieur Teste*. À ce propos, Jarrety nous indique : « Valéry reste toujours, au centre de l'espace ainsi ouvert à l'imagination, d'établir son Moi qui s'affirme et vient déloger l'autre, puis lui donner sa marque ». Et de conclure : « Insensiblement donc, c'est la méthode de Valéry qui se substitue (ou se superpose) à celle de Léonard...¹²⁸ ».

Léonard servirait de prétexte à Valéry pour parler de lui-même, ou pour mettre en relief sa propre vision de ce monstre génial, son idéal¹²⁹. C'est pourquoi il décide de créer son propre Léonard.

Mais allons plus loin. La puissance de Teste est due à deux facteurs-clef. Il a, incontestablement, une intelligence hors du commun. Citons parmi tant d'autres définitions, celle de l'abbé Mosson, qui perçoit chez lui une « absence de troubles et de doutes dans une intelligence très profondément travaillée¹³⁰ ». Teste est lucide, rapide, capable des activités les plus diverses, mais toujours issues de l'intellect ou en rapport avec lui. Rappelons quelques-uns des verbes appliqués à notre personnage : transformer, opérer, manier, mêler, faire varier, mettre en communication, glacer, chauffer, couper, dévier, éclairer, noyer, exhausser, nommer, oublier, connaître, accomplir, endormir, colorer, retenir, faire tuer, égarer, tisser, rompre, reprendre, prolonger, étirer, s'aventurer, se parer, pour ne citer que les plus pertinents. Cette liste, non exhaustive pourtant, donne une idée de l'intense activité intellectuelle inimaginable (car Teste mime Léonard) du personnage. S'ajoute enfin à cela, une série de désignations qui décrivent une parfaite maîtrise de soi. Citons par exemple : « Jamais il ne riait, jamais un air de malheur sur son visage. Il haïssait la mélancolie¹³¹ », ou encore : « Il fait tuer ses joies par ses joies, la plus faible par la plus forte, – la plus douce, la temporelle, celle

¹²⁶ MT p. 11.

¹²⁷ MT p. 10.

¹²⁸ M. Jarrety, *Paul Valéry*, éd. citée, p. 31.

¹²⁹ Certains virent dans l'ouvrage *Evaristo Carriego*, une ruse de Borges pour évoquer la mythologie « gauchesque » ainsi que l'univers des banlieues « porteñas » (propres ou typiques de la ville de Buenos Aires) chers à l'écrivain argentin, car la destinée du personnage s'avéra vite insuffisante pour l'auteur.

¹³⁰ MT p. 50.

¹³¹ MT p. 21.

de l'instant et de l'heure commencée, par la fondamentale – par l'espoir de la fondamentale¹³² » ou enfin : « Je crois qu'il se passionnait à son gré¹³³ ».

À force d'étudier Teste, le narrateur-personnage se sent capable d'émouvoir, tout en restant impassible. De plus, ses sentiments sont, eux aussi, soumis à sa propre méthode. Ce dernier explique : « J'entrevois des sentiments [chez Teste] qui me faisaient frémir¹³⁴ ». Car Teste est capable de « produire¹³⁵ beaucoup de sensations probables, ou d'utiliser les paroles le plus adroitement touchantes qui auraient ému¹³⁶ » quelqu'un. Apparemment incapable d'éprouver une émotion, même à l'Opéra, Teste n'est toutefois pas à l'abri d'une faiblesse, ni son système, d'une faille. « La loi, dit-il, n'est pas si simple... puisqu'elle me néglige, – et – je suis ici¹³⁷ ». D'autre part, les émotions, les sensations, les sens proprement dits, restent malgré lui des domaines insaisissables. Et c'est parce qu'ils restent des domaines secrets, avec leurs propres lois, qu'il voudrait les rendre maîtrisables, raisonnables, mécaniques. Les sens, dit-il, ne sont pas assez subtils pour voir que des changements ont lieu [...] pour défaire cette œuvre si fine ou si profonde qui est le passé¹³⁸. Notre héros reste indifférent à l'émotion commune ; l'émoi des spectateurs lui répugne et il indique par ailleurs devoir « considérer ses émotions comme sottises, débilités, inutilités, imbécillités, imperfections – comme le mal de mer et le vertige des hauteurs, qui sont humiliants¹³⁹ ». Nous pouvons alors nous demander pourquoi il se rend à l'Opéra s'il n'accepte pas le plaisir.

Le portrait de Teste, selon l'archétype valéryen, se réduit à un être dont la puissance intellectuelle, excessivement développée, le force à perdre son humanité. En effet, un homme sans sensations ni sentiments ne pourrait être concevable. Quand D. Oster reprend les phrases suivantes de Valéry : « il y a en moi un étranger à toutes choses humaines », ou bien « les idées claires sont inhumaines », ne croyons-nous pas entendre un instant la voix intérieure d'Edmond Teste ?

¹³² MT p. 21.

¹³³ MT p. 21.

¹³⁴ MT p. 20.

¹³⁵ En italiques dans le texte.

¹³⁶ En italiques dans le texte.

¹³⁷ MT p. 26.

¹³⁸ MT p. 68.

¹³⁹ MT p. 129.

De tout ce qui précède, il résulte que le texte consacré à Léonard de Vinci est source d'inspiration pour la composition de *Monsieur Teste*. Valéry a admiré l'universalité de la pensée de celui qui fut Premier peintre, ingénieur et architecte du Roi¹⁴⁰, pensée dont « il n'y en aura pas de plus étendue¹⁴¹ ». À l'image du peintre, notre héros construit un système qui lui est propre. Appuyons-nous sur la révélation suivante : « Toute intelligence, ici, se confond avec l'invention d'un ordre unique, d'un seul moteur et désire animer d'une sorte de semblable le système qu'elle s'impose¹⁴² ».

Revenant à *Monsieur Teste*, l'ouvrage nous offre une série d'allusions plus ou moins directes à l'intelligence hors pair de Teste. D'après le narrateur, « M. Teste était arrivé à découvrir des lois de l'esprit que nous ignorons¹⁴³ », mais lesquelles ? Il possède une « mémoire singulière », il maîtrise la « plasticité humaine¹⁴⁴ » jusqu'à en devenir « le maître de sa pensée¹⁴⁵ ». Mais ces lois, qui répondent à une fonction extrêmement précise et dont seul le propriétaire connaît l'usage exact, restent aussi complexes que mystérieuses : nulle table, nul exemple détaillé de ces fonctions n'est dévoilé au lecteur. Nous les soupçonnons surpuissantes et implacables mais nous n'avons aucune précision quant à leur nature.

Léonard De Vinci¹⁴⁶ fonde son système sur deux piliers fondamentaux : l'univers comme « sentiment de l'appartenance de tout objet à un système qui contient

¹⁴⁰ Comme chacun sait, Léonard de Vinci, l'un des plus fabuleux autodidactes de tous les temps, excellait dans de nombreux domaines tels la peinture, l'astronomie, l'optique, la mécanique, l'acoustique, la géométrie, les mathématiques, la perspective, l'architecture, l'urbanisme, l'anatomie, la botanique, la géologie, l'hydraulique, et même la musique.

¹⁴¹ PV, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1957, p. 11.

¹⁴² *Ibid.*, p.10-11.

¹⁴³ MT p. 19.

¹⁴⁴ MT p. 20.

¹⁴⁵ MT p. 21.

¹⁴⁶ Valéry ne cache pas l'inévitable transfert de son moi vers le personnage, qu'il s'approprie comme un héros créé de toutes pièces. Il confie : « Je ne trouvai pas mieux que d'attribuer à l'infortuné Léonard mes propres agitations, transportant le désordre de mon esprit dans la complexité du sien... J'osai me considérer sous son nom et utiliser ma personne ». Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, éd. citée, p. 191. Au sujet de la fraternité que Valéry avoue avoir avec Léonard, Borges va plus loin en ajoutant un lien avec Teste : « [...] C'est une façon de reconnaître qu'il a inventé un autre Léonardo, peut-être plus intéressant que le vrai. Quand Valéry écrit cela : *Quant au vrai Léonardo, il fut ce qu'il fut*, c'est une façon de dire : eh bien, mon livre ne concerne pas Léonardo, c'est un personnage hypothétique, c'est un M. Teste que j'ai pensé là ». G. Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, éd. citée, p. 70-71.

(par hypothèse), de quoi définir tout objet...¹⁴⁷ » et la rigueur, d'où nous vient le célèbre aphorisme *ostinato rigore*. Il n'est pas étonnant que l'épigraphe de *Monsieur Teste* soit *Vita Cartesii est simplicissima*¹⁴⁸... ou que la devise de son personnage soit « Toutes [les] choses [doivent être] rapportées à soi et en soi à la rigueur¹⁴⁹ ». Le « soi » est le centre d'élaboration, le nombril de l'univers. Or Valéry, ne disait-il pas déjà, dans son cahier intitulé *Ego* : « J'ai cherché la rigueur parce que le naturel ne m'importe pas¹⁵⁰ » ?

Mais le concept de rigueur est étroitement lié ici à celui d'artifice puisque Valéry, comme nous l'avons précisé, – ainsi que son personnage – déteste, méprise ou fuit le « naturel » ; les sentiments, les besoins, les désirs, les émotions, les envies, tout ce qui caractérise l'homme et qui est pour lui synonyme de bêtise ou de faiblesse. Autrement dit, tout ce qui n'est pas issu de la maîtrise de soi à travers la pensée. Revenons à la soirée passée à l'Opéra où, d'une phrase impitoyable, Teste nous dévoile enfin une parcelle de sa mystérieuse pensée. Pour lui, l'ensemble des spectateurs qui se laissent aller à une émotion commune, deviennent des « égaux », des « passifs¹⁵¹ » et il lâche la sentence qui dévoile le système dont il est, et dont il veut être, le maître : « Qu'ils jouissent et obéissent !¹⁵² ». Notre personnage reste, de prime abord, indifférent à toute émotion comme il annonce : « Je suis l'acte qui annule mes désirs¹⁵³ » ; mais son pouvoir qui cache sa joie secrète, est celui de constater l'émotion commune à tous les autres, de voir la rigueur de son insensibilité comme une victoire. Teste, qui se veut différent et unique, évite l'émotion puisqu'elle neutralise les êtres, les rendant vulnérables. Et notre héros veut, d'une certaine façon, dominer le monde.

Or, pour mettre en fonctionnement son système, Teste devient un observateur féroce. Rappelons que le thème de la vue est traité avec emphase dans le cycle Teste. Si Teste est très clairement « l'homme de l'attention », un « observateur éternel¹⁵⁴ », son épouse nous indique à son tour une des assertions les plus significatives de l'œuvre :

¹⁴⁷ PV, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, éd. citée, p. 12.

¹⁴⁸ MT p. 15.

¹⁴⁹ MT p. 119.

¹⁵⁰ PV, *Ego*, Cahiers, I, p. 39.

¹⁵¹ MT p. 26.

¹⁵² MT p. 26.

¹⁵³ MT p. 64.

¹⁵⁴ Entre crochets dans le texte.

« on ne sait jamais s'il leur (les yeux) échappe quoi que ce soit, ou bien, si, au contraire, le monde entier ne leur est pas un simple détail de tout ce qu'ils voient¹⁵⁵ ». Notons l'hyperbole monde/détail qui ne va pas sans rappeler la qualité dont nous parlons.

Teste est le créateur et le défenseur d'une méthode : il est dit qu' « il veillait à la répétition de certaines idées » ou, qu'il souhaitait « rendre machinale l'application de ses études conscientes¹⁵⁶ ». C'est l'homme qui imagine un système duquel il est lui-même le premier élément d'étude et qui « devient son système¹⁵⁷ » :

« L'habitude de méditation faisait vivre cet esprit au milieu – au moyen – d'états rares ; dans une supposition perpétuelle d'expériences purement idéales ; dans l'usage continuel des conditions-limites et des phases critiques de la pensée¹⁵⁸ ».

Comme il pratique le perfectionnisme et le purisme, Teste veut « tout reconstruire en matériaux purs : rien que d'éléments définis, rien que de contacts et de contours dessinés, rien que de formes conquises, et pas de vague¹⁵⁹ ». Il exerce par ailleurs une discipline foudroyante envers soi-même et envers les autres.

Il manifeste une certaine obsession de vouloir tout saisir dans sa totalité : « le développement de son attention [est] infini¹⁶⁰ », nous dit-on. Il voudrait pouvoir tout connaître, tout en sachant qu'il est impossible de se connaître soi-même, puisqu'il avoue que, dans son savoir, il : « ignor[e] lui-même à quoi il aboutir[a]¹⁶¹ ».

Dans un retournement de rôles, le personnage apparaît de prime abord dans *Pour un portrait de M. Teste*, comme un « Homme observé, guetté, épié par ses idées, par [sa] mémoire¹⁶² » ; alors qu'il s'agit, en réalité du « plus complet des transformateurs psychiques qui, sans doute, fut jamais¹⁶³... ». Ce penseur hors normes

¹⁵⁵ MT p. 38.

¹⁵⁶ MT p. 20.

¹⁵⁷ MT p. 21.

¹⁵⁸ MT p. 71.

¹⁵⁹ MT p. 66.

¹⁶⁰ MT p. 70.

¹⁶¹ MT p. 70.

¹⁶² MT p. 16.

¹⁶³ MT p. 116.

et de l'ordre du non-vivant a développé un mystérieux système qui propose les caractéristiques suivantes :

« [...] il [Teste] en revenait toujours plus riche sans doute, portant les dissociations, les substitutions, les similitudes au point extrême, mais avec un retour assuré, une opération inverse infaillible. Tout lui paraissait comme cas particulier de son fonctionnement mental, et ce fonctionnement mental lui-même devenu conscient, identifié à l'idée ou sensation qu'il en avait¹⁶⁴ ».

Voici les explications plus ou moins claires que le lecteur pourra obtenir quant au fonctionnement du système. Notons que le dédoublement du personnage (présence-absence) est mis en lumière à travers le verbe « revenir » doublé du substantif « retour ».

D'autre part, ce qui peut paraître curieux est que, d'après les propos de Henri Bremond¹⁶⁵, les idées en tant que telles n'intéressent pas Valéry. En effet, ce qui passionne le poète est le développement des pensées au sein de l'acte créateur ; ou, mieux, le processus qui va de la genèse à la disparition d'une idée ; ou encore, l'éclosion imprévue de la pensée géniale : « l'idée, le principe, l'éclair, le premier moment du premier état, le saut, le bond hors de la suite¹⁶⁶... ». Le penseur a comme métier de savoir distinguer cette idée unique « éclair¹⁶⁷ », vouée à la destinée que son créateur voudra lui octroyer. Comme Borges, l'écrivain se méfie de ce qu'on appelle la philosophie, idée qui nous rapproche de la déclaration suivante : « Nous ne pensons jamais que ce que nous pensons nous cache ce que nous sommes¹⁶⁸ ».

Ces éléments que nous avons relevés peuvent nous aider à saisir le personnage en tant que créateur d'une méthode d'analyse de l'être humain dont il est lui-même la première matière d'étude, le moi étant le centre (il déclare : « J'y vois tout à coup en moi¹⁶⁹ »), l'origine et le point de départ de toute recherche. Dans la partie *Pour un*

¹⁶⁴ MT p. 116.

¹⁶⁵ H. Bremond, *Préface aux Entretiens avec Paul Valéry*, éd.citée, p. xxix.

¹⁶⁶ MT p. 65.

¹⁶⁷ MT p. 32.

¹⁶⁸ MT p. 37.

¹⁶⁹ MT p. 32.

portrait, Valéry a insisté sur la définition d'un système « dont le *Moi*¹⁷⁰ est cette partie instantanée qui se croit le Tout¹⁷¹ ». Teste transgresse le syllogisme cartésien¹⁷² en affirmant : « je pense... je suis seul », et de poursuivre « Je suis étant, et me voyant ; me voyant me voir...¹⁷³ ». Car si Teste est celui qui littéralement « devient son système », Valéry, pour sa part, ne s'interdit pas de confier dans les *Cahiers* : « Je ne fais pas de « système » – Mon Système – c'est moi¹⁷⁴ ». Toutefois, selon M. Jarrety, les *Cahiers* sont la preuve concrète de la non-existence de système chez Valéry ; à ses yeux, l'auteur pratique une sorte de thérapie pour rendre consciente « la distance de soi à soi », pour concrétiser ce qu'il appelle la « maîtrise [totale] du Moi ».

Le système que Teste pense construire et qui reste assez confus, ou, du moins assez secret, est-il un système purement intellectuel ? C'est ce qui serait à espérer pour un homme qui n'est que pensée en mouvement. Toutefois, s'il semble être l'apothéose du jeune poète, il serait erroné de croire que la célébrité représente un quelconque aboutissement pour l'écrivain majeur qu'il est devenu. Valéry est un intellectuel, disons, malgré lui. À ce sujet, nous rejoignons M. Jarrety qui se pose, sur le chapitre « Un coup de hache » de sa biographie de Valéry sur le questionnement et l'auto-analyse que le poète s'inflige, suite à la perte de Jean Voilier. Les réflexions du biographe nous éclairent sur le sens profond des sentiments du poète qui semble aller à l'encontre de son personnage, en s'écriant :

« *Je suis découragé* de me sentir à la merci de je ne sais quel démon, en proie à un châtement inouï – expiant quoi ? Le crime, peut-être d'avoir pendant des années exalté de toute ma puissance de poète et de toute ma sensibilité, un *sentiment*, élevé de toutes mes forces jusqu'au zénith de l'absurde, un monument de tendresse dont toute la masse, d'un coup, me tombe sur ma vie¹⁷⁵ ».

¹⁷⁰ En italique dans le texte.

¹⁷¹ MT p. 109.

¹⁷² « J'aime Descartes, dit Valéry, à cause de la pureté simple et grandiose de son être, de la fermeté de sa pensée, de l'impression générale d'honnêteté et d'ordre qui paraît dans toute sa démarche ». PV, « Philosophie », *Cahiers*, I, éd. citée, p. 601.

¹⁷³ MT p. 34.

¹⁷⁴ PV, *Cahier XXVI*, éd. citée, p. 438.

¹⁷⁵ M. Jarrety, *Paul Valéry*, éd. citée, p. 1189.

Nous soulignerons la présence des possessifs excessifs et l'itération de l'adverbe « toute » qui accompagne les substantifs « puissance », « sensibilité » et « forces ». Le contraste entre la fragilité du créateur et son entourage destructeur (représenté ici par la bien-aimée) prend toute son ampleur.

Tandis que Valéry évoque un accablement lié à l'échec amoureux, Borges s'étend sur le rôle du poète :

« Me crucifican y yo debo ser la cruz y los clavos.
Me tienden la copa y yo debo ser la cicuta.
Me engañan y yo debo ser la mentira.
Me incendian y yo debo ser el infierno.
Debo alabar y agradecer cada instante del tiempo.
Mi alimento es todas las cosas.
El peso preciso del universo, la humillacion, el jubilo.
Debo justificar lo que me hiere.
No importa mi ventura o mi desventura.
Soy el poeta ». /

« On me crucifie et je dois être la croix et les clous.
On me tend la coupe et je dois être la ciguë.
On me trompe et je dois être le mensonge.
On me brûle et je dois être l'enfer.
Je dois rendre hommage et grâce à chaque parcelle du temps.
Ma nourriture est toute chose.
Le poids précis de l'univers, l'humiliation, la joie.
Je dois justifier ce qui me blesse.
Peu importe mon bonheur ou mon malheur.
Je suis le poète¹⁷⁶ ».

Pour l'instant, soulignons la différence radicale que l'on relève chez les deux penseurs devant une certaine souffrance. Borges manifeste pour sa part la résignation

¹⁷⁶ JLB, *El Cómplice, La Cifra*, III, p. 327. JLB, *Le Complice, Le Chiffre*, II, p. 811.

qu'il doit subir en incarnant, tel le personnage de Shakespeare dans *Everything & Nothing*, toutes les possibilités de parcours humains, afin de pouvoir être à leur service. Il constate, en outre, que le poète doit sacrifier sa personne, y compris son bonheur, y compris son individualité, au détriment du sublime. Tandis qu'il affronte les aléas de la vie, Valéry, en revanche, éprouvera un sentiment de déception qui semble le désarçonner.

3- Personnages monstrueux et idéaux : Edmond Teste et Ireneo Funes

Ireneo Funes¹⁷⁷ est le plus valéryen des personnages de Borges et Edmond Teste le plus borgésien des « personnages » de Valéry. Ce qui est indéniablement commun à ces deux personnages, c'est le rapport que chacun d'entre eux entretient avec son créateur. Ainsi, d'une certaine façon, Funes est le double de Borges, et Teste est le double de Valéry. Les deux héros, ou devrions-nous dire, les deux anti-héros, incarnent ce que nous pouvons appeler l'homme idéal ou une qualité idéalisée que les deux écrivains admirent et qu'ils voudraient posséder ou possèdent déjà d'une certaine manière : pour Borges, une mémoire infailible ; pour Valéry, une intelligence parfaite. Valéry écrit dans les *Cahiers* :

« J'ai une fois essayé de décrire un homme campé dans sa vie, une sorte d'animal intellectuel, un Mongol, économe de sottises et d'erreurs, lesté et laid, sans attaches, voyageur, sans regrets, solitaire sans remords – tout entier à ses mœurs intérieures, à sa proie profonde, [...] sans livres, sans besoin d'écrire, méprisant l'une et l'autre faiblesse, énumérateur froid, capable de tout, dédaignant tout, mon Idéal¹⁷⁸ ».

Notons avant tout la présence de la majuscule attribuée à « Idéal » ainsi que celle des détails descriptifs très révélateurs de son personnage : l'intelligence (« teste »,

¹⁷⁷ Nous citons d'après : JLB, *Funes el memorioso, Ficciones (Artificios), Obras completas 1923-1949*, Buenos Aires, Emecé editores, t. I., 1994. JLB, *Funes ou la mémoire, in Fictions, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. I, 1993.

¹⁷⁸ PV, *Cahiers*, I., p. 378.

la tête) est en corrélation avec un physique ingrat, l'idée de monstre étant suggérée par l'emploi du nom « animal ». Ensuite la quête d'un seul but : la perfection machinale et « économe de sottises et d'erreurs » à travers une intelligence maximale qui ignore la lecture et l'écriture. Enfin, la poursuite de l'identité finale du héros « solitaire », baignée dans un certain ilotisme, un égoïsme palpable et un manque de foi, « sans remords ». Teste semble parvenir à vivre sans sentiments et sans limites dans sa quête, car « capable de tout », il développe une philosophie proche de celle du sage qui « dédaign[e] tout ». L'auteur profite de cette occasion pour donner vie à sa créature et pour se projeter sur sa propre existence, y compris littéraire.

Pensons au lien qui naît par la force des choses entre Paul Valéry et Edmond Teste. Considérons maintenant Teste comme cet « objet idéal » que l'auteur crée au moyen de la littérature mais qui ne peut exister de par sa nature monstrueuse ; en effet, « les monstres meurent¹⁷⁹ ». Pour l'auteur, Teste est un personnage qui vit dans les « frontières de la conscience », et qui, par conséquent, tient à l'état intellectuel de celui qui l'imagine. Rappelons le fragment où l'on nous parle de « l'instant de diamant¹⁸⁰ ». Teste possède, lui aussi, son « objet idéal », représenté souvent par Émilie, mais pouvant être une personne, un animal, un objet ou encore un de ses divers sujets d'intérêt. Cette symbiose entre la créature et le créateur, définie comme l'« instant de diamant », représente « à la fois l'idée, la Chose, et le seuil et la fin¹⁸¹ ». Pour Valéry, Teste, son *alter ego*, vit dans « un certain lieu des frontières de la conscience », c'est un être « qui existe et qui n'existe pas¹⁸² ». Teste recèle en lui-même, d'une certaine façon, par son caractère éphémère, le commencement et la fin. Dans sa quatrième acception, utilisée en psychanalyse, le terme idéal signifie : « Le moi idéal, idéal de toute-puissance narcissique ». L'écrivain Émilie Noulet déclare à ce propos : « Je crois bien que toujours et presque seul M. Teste s'agite en Paul Valéry¹⁸³ ».

¹⁷⁹ MT p. 11.

¹⁸⁰ MT p. 45.

¹⁸¹ MT p. 45.

¹⁸² MT p. 45.

¹⁸³ Émilie Noulet, *Paul Valéry, études*, Bruxelles, Vromant & Co, 1932, p. 6.

Curieusement, en 1941, un an avant la première parution de son conte *Funes el memorioso*¹⁸⁴, Borges affirme dans la revue *Sur* : « Parmi les œuvres que je n'ai pas écrites et que je n'écrirai pas non plus (mais qui me justifient en quelque sorte, ne serait-ce que de façon rudimentaire et mystérieuse), figure un récit d'environ huit ou dix pages dont le brouillon foisonnant s'intitule *Funes el memorioso* ». L'auteur qualifie ce récit de « doublement chimérique¹⁸⁵ » car c'est une « fiction » qui présente un personnage de fiction. Cependant, il nous fait observer que son personnage « a peut-être été le seul homme lucide de la terre » et que « sa vie, qu'on ne saurait rapporter, fut la plus riche de l'univers¹⁸⁶ ». Dans un article paru dans le quotidien argentin *La Nación* en janvier 1997, l'écrivain Héctor Bianciotti mettait en parallèle les deux personnages. L'Académicien explique : « Comme Teste, qui ne connaît d'autre activité que l'analyse et ne peut pas lui échapper [...] Funes est un personnage impossible. L'un pure intelligence, l'autre pure mémoire¹⁸⁷ ».

Idéal, selon le dictionnaire, signifie dans sa première acception : « Qui est conçu et représenté dans l'esprit sans être ou pouvoir être perçu par les sens ». Mais également : « qui atteint toute la perfection que l'on peut concevoir ou souhaiter » ou bien « tel qu'on n'en imagine pas de meilleur ». En psychanalyse, le terme s'associe à la première personne, au « moi idéal », idéal « de toute-puissance narcissique ». La deuxième acception renvoie à un sens plus concret, c'est « ce qu'on se représente ou se propose comme type parfait ou modèle absolu dans l'ordre pratique, esthétique ou intellectuel ».

Notre personnage est, comme le propre auteur l'indique dans la préface, un paradoxal, éphémère et monstrueux rêve d'absolu intellectuel. Plus loin, c'est au tour du narrateur-personnage de s'interroger sur les mêmes points. Il déclare être perplexe devant l'inimaginable ambiguïté, devant le « spectacle idéal de cette immense activité

¹⁸⁴ La première version de *Funes el memorioso* paraît sous le même nom dans le journal *La Nación*, 2^e section, Buenos Aires, 7 juin 1942.

¹⁸⁵ Rappelons que Valéry, dans la préface de *Monsieur Teste*, définissait Teste comme une « Chimère de la mythologie intellectuelle ». MT, Préface, p. 12.

¹⁸⁶ JLB, Œ. C., éd. citée, p. 1584.

¹⁸⁷ H. Bianciotti, « *Borges y Valéry* », *La Nación*, Sección N° 6, Buenos Aires, 12 janvier 1997. Nous traduisons.

que l'homme nomme *intellectuelle*¹⁸⁸ ». L'activité réflexive sera souvent liée, chez l'auteur, à la notion d'idéal.

La mémoire est une sorte d'ombre de l'homme. Borges admire le fait qu'elle soit malléable, imparfaite, susceptible d'être modifiée¹⁸⁹. Il avait lui-même, comme en témoignent ceux qui l'ont côtoyé, une mémoire extraordinaire et, aveugle, il pouvait retrouver ses volumes dans la bibliothèque. Valéry poursuit cette idée, quand il déclare dans les *Cahiers* : « ce qui me frappe le plus dans la mémoire, ce n'est pas qu'elle redit le passé – c'est qu'elle alimente le présent¹⁹⁰ ».

*Funes el memorioso*¹⁹¹ est l'histoire d'un jeune indien de dix-neuf ans, dont la simplicité et la pauvreté sont aussi déconcertantes que sa mémoire est infaillible. Cette dernière est d'une telle précision qu'il est capable de donner l'heure exacte, de retenir ce qu'il n'a lu qu'une seule fois, ou de reconstruire, au moindre détail près, tout ce que ses yeux ont vu ou même imaginé. Nous lirons :

« D'un coup d'œil, nous percevons trois verres sur une table ; Funes, lui, percevait tous les rejets, les grappes et les fruits qui composent une treille. Il connaissait les formes des nuages austraux de l'aube du trente avril mil huit cent quatre-vingt-deux et pouvait les comparer au souvenir des marbrures d'un livre en papier espagnol qu'il n'avait regardé qu'une fois et aux lignes de l'écume soulevée par une rame sur le Río Negro la veille du combat du Quebracho¹⁹². »

De toute évidence, une telle mémoire dépasse les limites de l'imaginable¹⁹³. Funes confie à son interlocuteur¹⁹⁴ : « J'ai à moi seul plus de souvenirs que n'en

¹⁸⁸ MT p. 86.

¹⁸⁹ Avec l'humour teinté d'ironie qui lui est propre, Borges, sous la peau du narrateur, a la tâche de se remémorer la mémoire infinie de Funes et introduit l'anaphore « recuerdo » (« je me souviens ») pour mieux souligner les faiblesses de la mémoire elle-même.

¹⁹⁰ PV, *Cahiers*, éd. citée, p. 1221.

¹⁹¹ Si nous respectons le néologisme, nous dirions : *Funes le mémorieux*.

¹⁹² JLB, *Funes el memorioso*, *Artificios*, I, p. 488. JLB, *Funes ou la mémoire*, *Fictions*, I, p. 514.

¹⁹³ Dans son récit intitulé *La Memoria de Shakespeare / La Mémoire de Shakespeare*, dans le recueil éponyme, Borges crée un personnage qui « reçoit » la mémoire du dramaturge, il rêve alors de posséder le génie de Shakespeare en possédant sa mémoire. Mais, comme « la identidad personal se basa en la memoria » / « l'identité personnelle est située dans la mémoire », le personnage va, dans un épouvantable dédoublement identitaire, jusqu'à oublier sa langue maternelle. Ce conte fut publié pour la première fois

peuvent avoir eu tous les hommes depuis que le monde est monde¹⁹⁵ ». Il n'est pas sans intérêt de remarquer que l'incroyable vertu de Teste, l'« Homme toujours debout sur le cap Pensée¹⁹⁶ », cet « Homme de précision¹⁹⁷ », est comparable à l'inlassable cerveau de Funes, car Teste est défini comme : « celui qui pense (par dressage accompli et habitude devenue nature) tout le temps et en toute occasion selon des données et des définitions étudiées ». L'auteur découvre également qu'en lui tout est matière soumise à la « rigueur ». Pensée, étude, rigueur, précision, rapidité, ces mots traduisent la complexité du système « testien », et par extension valéryen, d'un homme qui est, avant tout, et par volonté propre, un « observateur éternel¹⁹⁸ », « le maître de sa pensée¹⁹⁹ ». Le narrateur explique :

« Je devinais cet esprit maniant et mêlant, faisant varier, mettant en communication, et dans l'étendue du champ de sa connaissance, pouvant couper et dévier, éclairer, glacer ceci, chauffer cela, noyer, exhausser, nommer ce qui manque de nom, oublier ce qu'il voulait, endormir ou colorer ceci et cela²⁰⁰ ».

Au-delà de sa mémoire, Funes possède une vue extraordinaire (qualité d'autant plus idéalisée par un homme qui allait devenir aveugle), il peut passer des heures entières à regarder « le feu changeant et la cendre innombrable²⁰¹ ». Cette hyperbole ne va pas sans nous rappeler le don précieux d'Edmond Teste, dont le coup d'œil peut réduire le monde entier à un « simple détail²⁰² ». De plus, la vue est l'un des atouts majeurs de la mémoire car voir correspond à se souvenir, récréer, imaginer, décomposer, recomposer, construire, détruire, photographier, ajouter, voyager, s'échapper de soi-même, reconstruire le monde à son image. Tandis que selon le

dans le journal *El Clarín*, en 1980. JLB, *La memoria de Shakespeare*, in *La memoria de Shakespeare*, O.C., III. JLB, *La mémoire de Shakespeare*, in *La mémoire de Shakespeare*, Œ. C., II.

¹⁹⁴ Comme souvent dans les textes de Borges, l'auteur se glisse dans la peau du narrateur omniscient, ou de l'interlocuteur, ou d'un personnage, voire de deux personnages à la fois (comme dans *Borges y yo*). Ici, le narrateur, homme de lettres, présente nombre de points en commun avec l'auteur, qui s'identifie aussi indiscutablement à Funes.

¹⁹⁵ JLB, *Funes el memorioso*, *Artificios*, I, p. 488. JLB, *Funes ou la mémoire*, *Fictions*, I, p. 514.

¹⁹⁶ MT p. 62.

¹⁹⁷ MT p. 119.

¹⁹⁸ MT p. 115.

¹⁹⁹ MT p. 21.

²⁰⁰ MT p. 23.

²⁰¹ JLB, *Funes el memorioso*, *Artificios*, I, p. 489. JLB, *Funes ou la mémoire*, *Fictions*, I, p. 515.

²⁰² MT p. 38. De même, pour Madame Teste, son mari fait de ses yeux, un « usage étrange [...] intérieur, particulier... et universel ». MT p. 38.

jugement de l'abbé Mosson, « les visages » de Teste « sont [...] innombrables²⁰³ », Funes, comme nous allons le voir, est un spectateur méticuleux capable de se remémorer les innombrables nuances d'un même objet. Le narrateur observe :

« Non seulement il lui était difficile de comprendre que le symbole générique “chien” embrassât tant d'individus dissemblables et de formes diverses ; cela le gênait que le chien de 3h14 (vu de profil) eût le même nom que le chien de 3h un quart (vu de face)²⁰⁴. »

Les deux auteurs semblent se rejoindre dans l'approche de la méthode d'observation liée à chacun des héros : l'un est impossible à décrire car impossible à « regarder », et l'autre représente l'impossibilité d'une observation trop parfaite pour être humaine. Cependant, la différence essentielle entre la mémoire de Funes et celle de Teste est que le second a la liberté de dire : « Je retiens ce que je veux²⁰⁵ », alors que le premier ne connaît pas l'oubli ; de plus, il ne peut réfléchir, il accumule des souvenirs de façon irréversible. Le narrateur avoue : « Je soupçonne cependant qu'il n'était pas très capable de penser. Penser c'est oublier des différences, c'est généraliser, abstraire. Dans le monde surchargé de Funes, « il n'y avait que des détails, presque immédiats²⁰⁶ ». L'« infallible », l'« implacable » mémoire d'Ireneo Funes atteint une perfection hors du commun, faisant de lui un « précurseur des surhommes²⁰⁷ ». Nous lirons :

« [i]l pouvait reconstituer tous les rêves, tous les demi-rêves. Deux ou trois fois, il avait reconstitué un jour entier ; il n'avait jamais hésité, mais chaque reconstitution avait demandé un jour entier²⁰⁸ ».

Mémoire artificielle, « faculté éduquée ou transformée²⁰⁹ » chez Teste, naturelle et mécanique chez Funes, elle représente, pour les deux personnages, une obsession constante.

²⁰³ MT p. 50.

²⁰⁴ JLB, *Funes el memorioso*, *Artificios*, I, p. 490. JLB, *Funes ou la mémoire*, *Fictions*, I, p. 516.

²⁰⁵ MT p. 19.

²⁰⁶ JLB, *Funes el memorioso*, *Artificios*, I, p. 490. JLB, *Funes ou la mémoire*, *Fictions*, I, p. 517.

²⁰⁷ *Ibid.*, I, p. 490 ; *Ibid.*, I, p. 517.

²⁰⁸ *Ibid.*, I, p. 488 ; *Ibid.*, I, p. 514.

Si la mémoire de Teste lui permet, par exemple, de « veill[er] à la répétition de certaines idées » et de les « arro[s] de nombre[s]²¹⁰ », ou bien, de retenir des nombres à plusieurs chiffres, celle de Ireneo Funes est étonnante, puisqu'il avoue au narrateur avoir inventé « un système original de numération²¹¹ ». Aussi, ce dernier se laisse-t-il expliquer cette impensable méthode : à chaque chiffre, l'indien associe un objet, ce qui touche à l'absurde : « au lieu de sept mille treize, il disait (par exemple) Maxime Pérez [...] au lieu de cinq cents il disait neuf²¹² ». Le narrateur lui explique que si les nombres servent à additionner et à soustraire, les mots ignorent cette fonction. Mais face à l'indifférence du surdoué, il conclut qu'il « ne comprit pas ou ne voulut pas comprendre²¹³ », ce qui est, d'une certaine façon, une réponse.

Les deux personnages trahissent respectivement le même goût pour la précision²¹⁴, l'ordre et le classement. Un des points frappants des deux projets de Funes est l'absurdité, soulignée par l'interlocuteur. En effet, Funes se propose de créer ce que le narrateur appelle des « projets insensés²¹⁵ » dont « un vocabulaire infini pour la série naturelle des nombres, ou un inutile catalogue mental de toutes les images du souvenir²¹⁶ ». Les entreprises, aussi considérables qu'illogiques, sont mises en valeur à travers une métaphore filée de l'échec liée à ses actes : « interminable », « inutile », « vertigineux », « insensé », « presque incapable²¹⁷ », « monde surchargé²¹⁸ ». Destiné à la tâche « interminable » et « inutile » de reclasser chaque jour ses souvenirs, Funes n'incarnerait-il pas un Sisyphe moderne ? Ne participe-t-il pas, d'ailleurs, de la vision borgésienne du temps cyclique répétant l'histoire de ses ancêtres célèbres par leur mémoire ? Quoi qu'il en soit, Funes refuse l'héritage, et le narrateur lui accorde quelque

²⁰⁹ MT p. 19.

²¹⁰ MT p. 20.

²¹¹ JLB, *Funes el memorioso*, *Artificios*, I, p. 489. JLB, *Funes ou la mémoire*, *Fictions*, I, p. 515.

²¹² *Ibid.*, I, p. 489 ; *Ibid.*, I, p. 515.

²¹³ *Ibid.*, I, p. 489 ; *Ibid.*, I, p. 515. Le lecteur remarquera que avec Teste ainsi que avec Funes, le dialogue est quasiment impossible. Rappelons la formule du narrateur-personnage dans *Monsieur Teste* : « À ce qu'il disait, il n'y avait rien à répondre. Il tuait l'assentiment poli ». MT p. 22.

²¹⁴ Par ailleurs, Valéry confie dans *Mémoire* : « c'est la mémoire qui fait de l'homme une entité²¹⁴ ». Et d'ajouter : « Rien dans ce qui est à chaque instant ne la présente, et cependant, elle est ». On ne peut représenter, définir, symboliser la mémoire. PV, *Mémoire*, *Cahiers*, éd. citée, p. 1211.

²¹⁵ JLB, *Funes el memorioso*, *Artificios*, I, p. 489. JLB, *Funes ou la mémoire*, *Fictions*, I, p. 516.

²¹⁶ *Ibid.*, I, p. 489 ; *Ibid.*, I, p. 516.

²¹⁷ *Ibid.*, I, p. 490 ; *Ibid.*, I, p. 516.

²¹⁸ *Ibid.*, I, p. 489 ; *Ibid.*, I, p. 517.

« grandeur²¹⁹ », sans omettre les irrémédiables failles de son don. À l'instar du système *testien*, Funes est incapable, hélas, de rendre sa mémoire utile, intelligente²²⁰. Dans ses entretiens avec G. Charbonnier, Borges ne ménage pas son personnage et précise qu'il est « un homme très ignorant », qui, de toute évidence « n'est pas intelligent²²¹ ».

Bien que les deux protagonistes échouent dans leurs entreprises respectives, ils en restent toutefois les observateurs maniaques. Le terme est introduit par Valéry : « M. Teste est le témoin²²² » annonce d'emblée l'auteur ; il est « l'allégorie et le héros », celui capable d'avoir le « recul en soi²²³ » nécessaire pour voir au delà de l'invisible. Observateur infatigable et lucide, Teste « voit et qualifie froidement la vie, la mort, le danger, la passion, tout l'humain de l'être, comme un autre, un témoin tout intelligence²²⁴ ». Mais quelle faille humaine cherche-t-il, Teste, quelle triste vanité de l'homme ? Il s'attaque à l'ignorance, à la lâcheté de ceux qui ne défendent pas leurs idées, au mauvais goût, à l'émotion facile, à la médiocrité, aux faux croyants, aux faux savants, lorsqu'il déclare : « c'est ce que je porte d'inconnu à moi-même qui me fait moi²²⁵ » ou encore, sous les lèvres du narrateur : « le plus difficile est de voir ce qui est²²⁶ ». Il veut « conserver l'art » mais pas « les prétentions bêtes des poètes ni les grossières des romanciers » et il se moque de ce qu'on appelle « l'inspiration » ou « les illusions d'artiste²²⁷ ». Teste, tel que le nom l'indique (du verbe tester), est l'homme en

²¹⁹ *Ibid.*, I, p. 490 ; *Ibid.*, I, p. 516.

²²⁰ Dans le récit intitulé *La memoria de Shakespeare*, Hermann Sörgel, qui reçoit d'un autre homme la mémoire de Shakespeare, avoue : « Je compris que les trois facultés de l'âme humaine, la mémoire, l'entendement et la volonté ne sont qu'une fiction scolastique. La mémoire de Shakespeare ne pouvait me révéler rien d'autre que les particularités circonstanciées de Shakespeare. De toute évidence, ces dernières ne sauraient constituer la singularité du poète ; ce qui m'importe, c'est l'œuvre qu'il réalisa à partir de ce matériau périssable ». JLB, *La memoria de Shakespeare*, in *La memoria de Shakespeare* III, p. 393. JLB, *La mémoire de Shakespeare*, in *La mémoire de Shakespeare*, Œ. C., II, p. 988. Pour Borges, la mémoire n'existe pas sans l'intelligence et sans l'oubli. « La mémoire de l'homme n'est pas une somme, écrit-il dans le même récit, c'est un désordre aux possibilités indéfinies ». *Ibid.*, p. 987. Pour Nicolas Zavadiwker, dans son article *La metafísica como literatura fantástica (La métaphysique comme littérature fantastique)*, Borges réfute, dans *Funes el memorioso*, la thèse nominaliste de Hume, selon laquelle notre mémoire fonctionne sur une association d'images qui nous permet de penser. Il explique : « la pensée a besoin de concepts, c'est-à-dire, de généralisation, d'abstraction et d'oubli. Nous pensons, donc le nominalisme se trompe - conclut tacitement, Borges ». AA. VV., *De laberintos y otros Borges, Ensayos sobre Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, editorial Victoria Ocampo, 2004, p. 62. Nous traduisons.

²²¹ G. Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, éd. citée, p. 113.

²²² MT p. 115.

²²³ MT p. 115.

²²⁴ MT p. 130.

²²⁵ MT p. 64.

²²⁶ MT p. 110.

²²⁷ MT p. 120.

évolution, il recommence, il fait des tests. Quand il dit « je m’immole intérieurement à ce que je voudrais être²²⁸ » il reconnaît son identité comme étant en devenir. À la différence de Funes, Teste connaît ses limites – il est avant tout son propre témoin – et il est capable d’évoluer grâce à sa parfaite capacité d’analyse. Il déclare à ce sujet : « Je sens infiniment le pouvoir, le vouloir, parce que je sens infiniment l’informe et le hasard qui les baigne²²⁹ ». Teste est conscient de la part d’inconnu de l’homme ainsi que du rôle du hasard, car il dit « Je suis l’instable²³⁰ » et il accepte son Moi « incohérent ». Tandis que Teste est le témoin²³¹ et l’acteur, Funes est surtout le spectateur, « le spectateur solitaire et lucide d’un monde multiforme, instantané et presque intolérablement précis²³² ». Véritable miroir vivant du cirque social, Funes renvoie, reproduit, reflète aussi l’image de la partie cachée de l’homme, ses secrets, ses crimes, ses fautes inavouables. Mais retenons que le personnage est, avant tout, son propre témoin dont « son propre visage dans la glace, ses propres mains, le surprenaient chaque fois²³³ ».

Au-delà d’être des témoins, les deux personnages incarnent une sorte de conscience collective. Observateur-observé qui s’inscrit dans une durée illimitée, Teste nous dévoile une identité plurielle à laquelle il ne peut se soustraire : « Supposé un observateur *éternel*, dont le rôle se borne à répéter et remonter le système dont le Moi est cette partie instantanée qui se croit le Tout²³⁴ ». Le Moi dévoile une simultanéité, il est illimité et omniprésent.

²²⁸ MT p. 65.

²²⁹ MT p. 67.

²³⁰ MT p. 126.

²³¹ À ce sujet, rappelons, une nouvelle fois, les mots de Teste : « Je me *suis*, je me réponds, je me reflète et me répercute, je frémis à l’infini des miroirs – je suis de verre ». MT pp. 72-73.

²³² JLB, *Funes el memorioso, Artificios*, I, p. 490. JLB, *Funes ou la mémoire, Artifices*, I, p. 516.

²³³ *Ibid.*, I, p. 490 ; *Ibid.*, I, p. 516. Il n’est pas inintéressant de noter que dans la très spartiate demeure de Teste, le narrateur constate la présence d’une armoire à glace. Teste s’exclame « dire que notre propre image ne nous est pas indifférente ! ». MT p. 29.

²³⁴ MT p. 115.

I- Subterfuges de la quête identitaire

B- L'archétype du monstre.

1- Teste ou l'abstraction absolue

Il ne faut pas oublier que dans *Monsieur Teste* comme dans *Funes el memorioso*, les personnages sont présentés comme appartenant à un domaine magique, irréel, presque surréel. Quand Borges remémore sa rencontre avec Funes, il crée une atmosphère onirique grâce à un choix de verbes touchant à l'isotopie du rêve et de l'imaginaire : « me firent imaginer », « j'ai rêvé », « il suffisait d'imaginer », « si nous imaginons », « notre rêverie », « il avait dû rêver », « impression magique », « je me le figure », « il avait vécu comme dans un rêve ».

Rappelons par ailleurs que, lors de sa première apparition, Funes surgit en même temps qu'un orage et court sur le trottoir comme sur un mur, se dirigeant « vers le gros nuage déjà illimité²³⁵ », vers le ciel, comme un être imaginaire²³⁶. De même le narrateur-personnage de *Monsieur Teste*, troublé par le souvenir obsédant de Teste, pratique en son absence des « expériences illusoires²³⁷ ». Il lui reconnaît des « propriétés impénétrables » et avoue « toutes les fois que se pose le problème de Teste, apparaissent de curieuses formations²³⁸ ». Teste reste pour le narrateur un être indéchiffrable, indéfinissable et inimaginable.

Tant pour Funes que pour Teste, Borges et Valéry évitent la description physique, lui préférant une description membre par membre. Le corps de chacun des deux personnages apparaît alors comme démembré, ce qui, d'une certaine façon, les déshumanise. Lorsque le narrateur de *Funes el memorioso*, se rappelle le jeune homme, il évoque certaines parties de son corps qui nous renseigneront sur les traits les plus

²³⁵ JLB, *Funes el memorioso*, *Artificios*, I, p. 486. JLB, *Funes ou la mémoire*, *Fictions*, I, p. 511.

²³⁶ Notons à ce sujet que le narrateur de *Monsieur Teste* avoue son incapacité à esquisser un portrait cohérent ou clair de son ami Teste et des événements liés à leur rencontre (« Mon propre enthousiasme me le gâte » dit-il – MT p. 22). Le narrateur de *Funes el memorioso*, se heurte au même problème, il est en train de se remémorer, en 1942, non sans difficulté et subjectivité, selon ses propos, sa rencontre avec Funes en 1887. Autrement dit, un effet de miroir est mis en place dans les deux textes, entre la mémoire altérée et subjective des narrateurs et celle, implacable, de Funes et de Teste respectivement.

²³⁷ MT p. 23.

²³⁸ MT p. 23.

pertinents de son caractère. C'est à travers son visage « dur »²³⁹ que Funes apparaît mélancolique, distant et d'origine modeste, « visage taciturne d'Indien, singulièrement lointain ». Ses mains « rudes » traduisent une activité de paysan. Sa voix inspire une certaine ironie et une mécanique naturelle, puisqu'elle est « posée, aigrie et nasillarde²⁴⁰ » et également « était aïgue, moqueuse ». L'épithète « moqueuse » revient à deux reprises accolée à « voix ». Il est fondamental de donner à cette épithète toute sa place dans l'ensemble du texte, car elle détient à elle seule toute l'ambiguïté suggérée du personnage. Elle met en lumière le contraste démesuré entre le jeune paysan et sa mémoire universelle voire infinie. Le personnage acquiert ainsi une allure qui, sans toucher au grotesque, s'insère dans le sarcasme si cher à l'auteur de *El Aleph*.

Nous constatons que le corps de Funes est pratiquement réduit à deux parties : son visage et ses mains. Sa voix est un élément inhérent à la description de sa personnalité car elle est la seule à témoigner de son existence puisque le narrateur est censé transcrire les paroles de son personnage. Sa voix d'ailleurs, comme nous l'avons vu, semble « venir des ténèbres²⁴¹ ». Rappelons le fait que Funes est devenu infirme à la suite d'un accident et que, tel un végétal, il reste immobile la plupart du temps. Cette « métamorphose » d'un homme devenu une chose ou un spectre ou une statue, est surtout constatée à l'aube de la nuit que le narrateur passe en compagnie de cet homme sans visage, car il déclare :

« La recelosa claridad de la madrugada entró por el patio de tierra. Entonces vi la cara de la voz que toda la noche había hablado. » /

« La clarté craintive de l'aube entra par le patio de terre. Je vis alors le visage de la voix qui avait parlé toute la nuit²⁴² ».

Si aucun des adjectifs qualifiant le jeune Indien ne traduit un trait de caractère doux, chaleureux ou cordial, la rudesse de ses traits le rend, au contraire, machinal et abstrait. S'ajoute de même à cela un élément qui souligne le caractère « statuaire » de Funes. La

²³⁹ JLB, *Funes el memorioso*, *Artificios*, I, p. 486. JLB, *Funes ou la mémoire*, *Artifices*, I, p. 511.

²⁴⁰ *Ibid.*, I, p. 485 ; *Ibid.*, I, p. 510.

²⁴¹ L'expression en espagnol est : « desde la oscuridad » / « depuis l'obscurité ». *Ibid.*, I, p. 489 ; *Ibid.*, I, p. 515.

²⁴² *Ibid.*, I, p. 490 ; *Ibid.*, I, p. 517.

fin du conte rend, désormais, au gaúcho sauvage une dimension démesurée de mythe, quand le narrateur s'écrit, presque émerveillé, au sujet du garçon de dix-neuf ans :

« Me pareció monumental como el bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecías y las pirámides » /

« Il me parut monumental comme le bronze, plus ancien que l'Égypte, antérieur aux prophéties et aux pyramides²⁴³ ».

Cette remarque accentue le passage du domaine de la réalité (un simple Indien) au domaine d'idéal mythifié ; le personnage atteint ainsi une dimension héroïque, ancestrale et aussi sacrée, puisqu'elle est « transcrite » dans l'histoire²⁴⁴ et dépasse l'histoire. La mort est inévitable, mais la littérature rendra Funes immortel.

Pour revenir à *Monsieur Teste*, si le narrateur regrette de parler de son ami « comme [...] de ceux dont on fait les statues²⁴⁵ », le moment culminant de l'abstraction du personnage se déroule à l'Opéra. Dans la loge que le narrateur partage avec Teste, il voit ce dernier se métamorphoser en idole démoniaque, atteignant les sphères de l'imaginaire, mi-statue, mi-dragon. Pour la seule et unique fois, le narrateur-personnage devient le témoin de sa toute-puissance (rôle qui semblait cependant être attribué à Teste, rappelons la phrase : « M. Teste est le témoin²⁴⁶ »). Il le voit « aspirer la grande bouffée brûlante » et découvrir à la fin du spectacle « sa face enflammée où soufflaient la chaleur et la couleur, ses larges épaules, son être noir mordoré par les lumières », placé dans le noir, « au bord du trou²⁴⁷ », lieu de prédilection des monstres.

²⁴³ *Ibid.*, I, p. 490 ; *Ibid.*, I, p. 517.

²⁴⁴ P. Brunel nous éclaire sur le point suivant : « Ce n'est [...] pas la métamorphose qui est fantastique, mais le récit qui en est fait. T. Todorov a pris soin de montrer que le fantastique n'est pas une substance. Il est dans le regard jeté sur les choses, dans les « visions fantastiques », non dans l'objet de ces visions. » P. Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, éd. José Corti, 2004, p. 36. Cette notion s'applique aux deux ouvrages de notre étude, dans le sens où les personnages basculent constamment entre l'idée réelle que le lecteur se construit et des éléments « étranges » et « le merveilleux », pour reprendre les termes cités par P. Brunel.

²⁴⁵ MT p. 22.

²⁴⁶ MT p. 115.

²⁴⁷ MT p. 25.

2- La fascination du mal

Par définition, tout ce qui a un caractère monstrueux suscite des sentiments d'horreur, éveille des craintes et des obsessions paradoxales. L'auteur argentin décrit ses fantaisies littéraires comme lui étant propres ; tel est le cas pour les livres, qui peuvent être la matière idéale d'un paradis rêvé²⁴⁸ ou se transformer en un maléfique labyrinthe : « Je m'imagine la Bibliothèque de Babel [...] comme un cauchemar...²⁴⁹ ». Le cauchemar est à l'image d'un endroit qui contient le possible et l'impossible, l'imaginé, ainsi que tous les rêves futurs de tous les hommes jusqu'à l'éternité.

Pour les deux écrivains, le monstrueux est ce qui devient anormal pour la raison logique de l'homme. Ceci n'est pas uniquement perçu dans les mélanges des formes animales mythiques telles que la Chimère, le Sphinx, le Minotaure, mais également dans tout ce qui échappe aux limites géométriques et numériques évidents. Ce qui se répète éternellement comme l'infinie succession des points d'une ligne, ou la multiplication d'une bibliothèque, ou d'un animal, ou d'un végétal, ou la destinée humaine -qui commence et finit dans un temps précis et qu'à son tour se succède en instants infinis- ; tout ceci désaxe la pensée de l'homme. Celui-ci, tant chez l'un comme chez l'autre auteur, ressent une constante angoisse, celle de ne pas trouver une forme adaptée à ses idées abstraites, et l'écarte de plus en plus de la réalité, le laissant seul et perdu.

Au sujet de son conte *La Biblioteca de Babel*, l'auteur y ajoute un sens philosophique élémentaire : « derrière cette idée abstraite, il y a aussi [...] l'idée d'être perdu dans l'univers, de ne pas le comprendre, l'envie de trouver une solution précise, le sentiment d'ignorer la vraie solution²⁵⁰ ». De même confie-t-il que la structure qui rythme tous ses contes comporte systématiquement deux éléments : un premier qu'il qualifie d'« intellectuel », et un second, fondamental, englobant « le sentiment de la

²⁴⁸ L'idée figure dans le célèbre *Poema de los dones* qui commence ainsi : « Yo, que me figuraba el Paraíso / Bajo la especie de una biblioteca » / « Moi qui m'imaginai le paradis / Sous l'espèce d'une bibliothèque ». JLB, *Poema de los dones*, *El Hacedor*, TII, p. 187. JLB, *Poème des dons*, *L'Auteur*, TII, p. 29.

²⁴⁹ G. Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, éd. citée, p. 127.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 20.

solitude, de l'angoisse, de l'inutilité, du caractère mystérieux de l'univers, du temps, ce qui est plus important : de nous-mêmes, je dirai : de moi-même²⁵¹ ». Il n'est pas étrange de découvrir que le parcours scriptural de l'écrivain dessine son parcours intime. Ce qui nous rapproche de la célèbre formule paraissant dans l'épilogue à *El Otro el mismo*, que l'auteur date du 31 octobre 1960 :

« Un homme se fixe la tâche de dessiner le monde. Tout au long des années, il peuple l'espace d'images de provinces, de royaumes, de montagnes, de golfes, de vaisseaux, de maisons, d'instruments, d'astres, de chevaux et de personnes. Peu avant de mourir il découvre que ce patient labyrinthe de lignes trace l'image de son visage²⁵² ».

L'incompréhensible et complexe univers, emblématique, « mystérieux », est ce que l'écrivain cherche à comprendre à travers ses réflexions. Dans un schéma simplifié, issu de complexes théories philosophiques, l'auteur rapproche l'homme du néant, son identité de la non-identité, son parcours comparable au parcours de n'importe quel mortel. Cependant, il ne faudrait pas croire un seul instant qu'il tisse une quelconque philosophie anti-humaniste : tout au contraire, Borges croit en l'homme et affirme que l'art est impérissable. Comme l'auteur le faisait remarquer déjà dans un de ses écrits de jeunesse *La traducción de un incidente* faisant partie de *Inquisiciones*, publié en 1925 :

« la constancia de la vida, la duradera continuidad de la vida, es una certidumbre de arte. Aunque las apariencias caduquen y se transformen [...] siempre perdurará una esencia poética. La realidad poética puede caber en una copla lo mismo que en un verso virgiliano ». /

« la constance de la vie, la continuité constante de la vie est une certitude d'art. Bien que les apparences caduquent et se transforment [...] il restera toujours une essence poétique. La réalité poétique peut être contenue dans un couplet aussi bien que dans un vers de Virgile²⁵³ ».

²⁵¹ *Ibid.*, p. 20.

²⁵² JLB, *Epílogo*, *El Hacedor*, II, p. 232. JLB, *Epilogue*, *L'Auteur*, II, p. 61.

²⁵³ *La traducción de un incidente*, in *Inquisiciones*, Buenos Aires, éd. Proa, 1925, p. 18. Nous traduisons.

L'auteur insiste sur la pérennité de l'art et, une fois encore, rejoint bien entendu Valéry.

Le pseudo-hermétisme attribué à Borges n'est autre qu'une volonté cachée de l'auteur qui fait constamment appel à l'intelligence du lecteur, et l'invite à réfléchir sur sa propre « solution » au monde.

Chez Borges la métaphore constante de l'espace monstrueux est, bien évidemment, le labyrinthe, mais il englobe aussi deux espaces invisibles, celui du temps et celui de l'esprit. Celui que Valéry développe en profondeur dans *Monsieur Teste* est le labyrinthe intellectuel où s'abîme son héros et qui le conduit à la mort. En ce qui concerne la maison d'Astérion, rappelons que la structure se répète de façon incalculable, abominable, déformée comme son hôte ; monstruosité moins palpable dans le fait de trouver un poème d'un vers qui recèle le secret de l'univers.

Quand Émilie est amenée à se confier à l'« ami », avec une tristesse masquée de lucidité elle avoue, à propos de son mari, être soumise à « l'empire de ce puissant absent²⁵⁴ ». Une isotopie de l'emprisonnement se dégage tout au long de la « Lettre à un ami », passage qui prend les allures d'une confession. Observons les exemples ci-dessous et les termes utilisés par Émilie pour décrire sa place dans son rapport conflictuel avec son mari. Elle déclare qu'en compagnie de son mari, elle se sent « vivre et [s]e mouvoir dans [une] cage²⁵⁵ », et elle reconnaît en être « la proie²⁵⁶ », puisque, de sa seule présence, Teste « [l']enferme » et elle se sent être « environnée ; enclose ; classée²⁵⁷ ». Le discours violent de l'épouse (elle n'hésite pas à avouer que son mari lui « imprime ses forces²⁵⁸ ») suffit pour qu'on imagine le processus d'un animal chassant une proie, ou d'une araignée qui attrape un insecte dans sa toile. Elle s'exclamera : « il me capture et me maîtrise en quelque sorte²⁵⁹ ». D'autre part, notons que la puissance de

²⁵⁴ MT p. 47.

²⁵⁵ MT p. 46.

²⁵⁶ MT p. 44.

²⁵⁷ MT p. 47.

²⁵⁸ MT p. 45.

²⁵⁹ MT p. 45. Au sujet de l'intelligence presque animale du peintre Edgar Degas, qui, comme nous l'avons indiqué, avait inspiré l'écrivain pour son héros, Valéry avoue admirer : « une sorte de brutalité d'origine intellectuelle [qui] était le trait essentiel » de son caractère. Aussi ajoute-t-il que « la conception

Teste atteint autant le domaine du physique que celui du mental, car Émilie de s'écrier : « je me sens être dans ses mains, entre ses pensées, comme un objet²⁶⁰ ». En conclusion, la pression exercée par son mari fait que Mme Teste se sent n'être « jamais hors de [la] vue » de celui-ci, même lorsqu'il est absent.

Cet ensemble, non exhaustif, dénote clairement la supériorité, le pouvoir et l'influence de Teste sur sa femme qui devient, tour à tour, sa proie, son épouse, son objet... Pour sa part, Émilie qualifie Teste « d'aigle intellectuel²⁶¹ », en rappelant à la fois, par la métaphore choisie, la voracité, l'agressivité et la supériorité de ce roi des oiseaux. La personnalité de ce « puissant absent²⁶² » a par ailleurs les atouts d'un despote aussi tendre qu'il peut être cruel et inhumain. Il est le conquérant d'une terre nouvelle (sa femme est associée à la terre) où il veut laisser sa trace, imposer son pouvoir. Non seulement notre héros réincarne avec aise la domination de l'homme sur la femme – Valéry ne nous épargne pas le côté servile d'Émilie – mais il représente encore, et plus précisément, la supériorité d'un idéal, impossible, sur la nature humaine.

Quoique les passages au restaurant, à l'Opéra ou ceux rapportés par Madame Teste dépeignent un homme commun aux habitudes presque banales, sa personnalité est loin d'être simple. Comme nous venons de l'annoncer, l'atout majeur du personnage est sa toute-puissance. Comment expliquer les remarques de sa femme, lorsqu'elle indique la « simplicité » et « l'humilité » à laquelle sont réduits systématiquement les interlocuteurs qui rencontrent Teste ? En effet, le pouvoir de Teste dépasse les limites du langage ; il règne, comme l'indique si bien Mme. Teste, « par sa seule présence ».

En revanche, si chez Ireneo Funes nous ne pouvons pas parler de supériorité, il est indéniable que le narrateur éprouve une certaine fascination vis-à-vis de l'Indien. Avant la rencontre nocturne qui a lieu chez Funes, le narrateur parle « d'effroi²⁶³ » et à

de divers monstres d'intelligence et de conscience de soi-même [l]e hantait souvent à cette époque ». PV, *Oeuvres*, II, éd. citée, p. 1384.

²⁶⁰ MT p. 46.

²⁶¹ MT p. 45.

²⁶² Rappelons la citation de Valéry quand il parle de son personnage en le disant « capable de tout ». PV, *Oeuvres* II, éd. citée. p. 1383.

²⁶³ JLB, *Funes el memorioso*, *Artificios* I, p. 487. JLB, *Funes ou la mémoire*, *Fictions*, I., p. 513.

la fin de la soirée, il avoue être « engourdi par la crainte²⁶⁴ ». Funes produit une certaine influence chez les autres, mélange d'admiration, de méfiance et de peur.

À une personnalité que nous pouvons qualifier d'abstraite, vient s'ajouter l'absence de sentiments aussi bien chez Teste que chez Funes. Notons qu'en ce qui concerne Teste, le jugement d'autrui ainsi que le monde extérieur lui-même semble lui être étranger ; le narrateur déclarant à ce sujet qu'il « n'avait pas d'opinions²⁶⁵ ». En ce qui concerne l'expression de ses sentiments ou sensations, jamais on ne devine ce qu'il ressent. D'autre part, Émilie n'hésite pas à accuser son mari de lui infliger « d'inhumains silences²⁶⁶ » et avoue ne pas pouvoir affirmer si elle est aimée de lui. Et de s'interroger : « Sais-je s'il me distingue : s'il m'aime ou s'il m'étudie ?²⁶⁷ ». Nous pouvons déduire de ces constatations que Teste est introverti et, qu'au delà du despotisme qu'il exerce, il est surtout un être abstrait, dont l'identité tend à s'effacer.

Cependant, pourquoi l'auteur va-t-il jusqu'à le qualifier d'inhumain, de « monstrueux²⁶⁸ » ? Nous sommes forcés de placer le personnage dans le domaine des objets plutôt que dans celui des hommes²⁶⁹. Nous savons que sa tête est un « trésor scellé²⁷⁰ », centre nerveux du robot « testien ». D'autre part, quand sa femme se demande : « je ne sais pas en quelles pensées ou combinaisons il passe tant d'heures²⁷¹ », elle pose le problème de l'hermétisme implacable de son mari. Des combinaisons régulières, des interprétations prévues, des classements systématiques, des réponses et des silences étudiés, font du héros une sorte d'automate. D. Oster, dans son essai *Monsieur Valéry*, propose une des innombrables tentatives définitoires du héros du jeune Valéry : « Que voulait-il découvrir d'autre que le perpétuel échange constructeur de la matière et de la forme, du mouvement et de l'immobile, de la partie et du tout, pour devenir enfin une sorte de système complet en lui-même²⁷² ».

²⁶⁴ *Ibid.*, I, p. 490 ; *Ibid.*, I, p. 517.

²⁶⁵ MT p. 21.

²⁶⁶ MT p. 44.

²⁶⁷ MT p. 46.

²⁶⁸ MT p. 44.

²⁶⁹ MT p. 46.

²⁷⁰ MT p. 46.

²⁷¹ MT p. 46.

²⁷² Daniel Oster, *Monsieur Valéry*, Paris, Seuil, « Essai », 1981, p. 64.

Mais nous apercevons rapidement les failles d'un tel système : l'absence des émotions, du plan humain. Si Teste n'est que le fruit des « combinaisons » mentales, pour reprendre la terminologie chère à l'auteur, quelle peut-être l'identité d'un être dont « on ne sait s'il a un cœur²⁷³ » ?

La relation conflictuelle avec autrui est foncièrement présente dans *Monsieur Teste*, à travers l'attitude adoptée par le personnage principal qui, comme nous l'avons vu précédemment, manifeste une volonté explicite de s'abstraire du monde et des autres. Nous avons également tenté d'analyser son caractère despotique. Cet homme au « pas militaire²⁷⁴ » déclare à l'Opéra : « la discipline n'est pas mauvaise » et, en observant l'émotion commune aux spectateurs : « qu'ils jouissent et obéissent²⁷⁵ », ou alors : « ils seront égaux²⁷⁶ ». Ce discours dénonce une nouvelle facette de sa personnalité, certains propos traduisent du mépris, voire de la haine pour les autres. Celle cultivée par Teste est soulignée par un désir sous-jacent de meurtre. Pensons à sa déclaration : « Frappons sur ceux qui veulent nous faire semblables à eux²⁷⁷ ». C'est alors par la violence que Teste songe à trouver une place.

Par ailleurs, il semble vouloir mettre en pratique une guerre contre la bêtise. À l'entendre, « personne ne médite²⁷⁸ ». C'est pourquoi il se plaît à affirmer : « Je méprise vos idées pour les considérer en toute clarté et presque comme l'ornement futile des miennes²⁷⁹ ». Émilie reconnaît, de son côté, cet aspect de la personnalité de son mari : « Il ne se rend pas compte de sa force : il a des paroles inattendues qui sont trop vraies, qui vous anéantissent les gens, les réveillent en pleine sottise, face à eux-mêmes, tout attrapés d'être ce qu'ils sont, et de vivre si naturellement de niaiseries²⁸⁰ ». Le système de notre personnage le place au-dessus des autres, et établit sa supériorité intellectuelle, ce qui anéantit tout rapport avec autrui. Aussi est-il capable de dire : « Rappelez-vous... qu'entre les hommes il n'existe que deux relations ; la logique ou la guerre²⁸¹ ».

²⁷³ MT p. 46.

²⁷⁴ MT p. 28.

²⁷⁵ MT p. 26.

²⁷⁶ MT p. 24.

²⁷⁷ MT p. 109.

²⁷⁸ MT p. 27.

²⁷⁹ MT p. 74.

²⁸⁰ MT p. 39.

²⁸¹ MT p. 109

L'auteur s'est inspiré, comme nous le savons, d'un grand nombre de notes de ses propres *Cahiers* pour les prêter à son personnage. Tel est le cas, en effet, concernant la phrase de l'incipit de *Monsieur Teste* : « la bêtise n'est pas mon fort ». Le thème de la bêtise est évoqué par Émilie qui explique que la seule place que son mari attribue à celle-ci est dans la relation amoureuse. Là, dans l'espace intime, l'homme accepte la bêtise et même la bestialité ; états qu'il combat partout ailleurs.

L'une des notes des *Cahiers*, datant de 1935, évoquera l'écriture comme l'issue à la stupidité quotidienne, que l'auteur voit comme un piège inévitable, comme il écrit : « Levé avant 5h. – il me semble à 8, avoir déjà vécu toute une journée par l'esprit, et gagné le droit d'être bête jusqu'au soir²⁸² ». D'autre part, dans les notes classées sous le titre *Ego*, Valéry glissait habilement la bêtise, à l'image de son héros, vers un double imaginé ou imaginaire mais qui, tout compte fait, n'est autre que lui même :

« Il y a un imbécile en moi et il faut que je profite de ses fautes. Dehors il faut que je les masque, les excuse... Mais dedans je ne les nie pas, j'essaye de les utiliser. C'est une éternelle bataille contre les lacunes, les oublis, les dispersions, les coups de vent. Mais qui est moi, s'ils ne sont pas moi²⁸³ ? ».

Teste s'acharne à masquer l'imbécillité car il la lie au naturel, en la plaçant aux antipodes de l'idéal intellectuel. Cela dit, il reconnaît apprendre et même requiert le miroir incessant qu'est son double pour les « utiliser », comme l'indiquera le propre auteur.

²⁸² PV, *Cahiers I*, éd. citée, p. 10.

²⁸³ *Ibid.*, p. 49

3- L'ambiguïté du monstrueux : la Gorgone Méduse

Si le pouvoir suprême de Teste, ainsi que celui de Funes, se concentrent dans leur tête, le sens le plus développé, comme nous l'avons indiqué, dans *Monsieur Teste* et *Funes el memorioso*, est celui de la vue. Chez Ireneo Funes et chez Edmond Teste, cet organe possède des vertus qui dépassent l'usage traditionnel, en se matérialisant pour atteindre des caractéristiques insoupçonnées. Ceci n'est pas sans nous rappeler l'arme monstrueuse de la Gorgone Méduse qui se servait de ses yeux pour pétrifier celui qui croisait son regard. Dans l'entrée consacrée à la Méduse du *Dictionnaire des Mythes littéraires*, celle-ci est définie comme « une représentation de l'Autre dans sa différence absolue et terrifiante [...] [que] sa monstrueuse laideur et son regard aveuglant [...] justifient²⁸⁴ ». Aussi, est-il dit que « Gorgô représente l'irreprésentable : la mort, invisible et irregardable comme Hadès lui-même ». Quant à son rôle dans la tradition mythique, la Méduse possède, d'après Hésiode et Homère, une destinée tragique puisque liée à la mort, étant « gardienne des lieux terrifiants ; soit des confins nocturnes du monde, soit des Enfers²⁸⁵ ».

Monsieur Teste à son tour, est illustré d'une multitude d'allusions à la vue du personnage principal, sans compter les innombrables termes qui apparaissent tels que : yeux, vue, regard, ainsi que les métaphores liées au champ visuel. Dans *La Lettre de Mme Émilie Teste*, par exemple, de nombreux passages sont consacrés à la vue du personnage principal :

« Il ne lit presque rien de ses yeux, dont il fait un usage étrange, et comme intérieur. Je me trompe, je veux dire : un usage particulier. Mais ce n'est pas cela du tout. Je ne sais comment m'exprimer ; mettons, à la fois *intérieur, particulier ... et universel !!!*²⁸⁶ ».

Et aussi :

²⁸⁴ C. Dumoulié, *Méduse (La Tête de -)*, in *Dictionnaire des Mythes littéraires*, sous la Direction du Professeur Pierre Brunel, Paris, éd. du Rocher, 1988, p. 990.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 990.

²⁸⁶ MT p. 38. Les trois derniers adjectifs sont en italiques dans le texte.

« On ne sait jamais s'il leur échappe [aux yeux] quoi que ce soit, ou bien, si, au contraire, le monde entier ne leur est pas un simple détail de tout ce qu'ils voient, une mouche volante qui vous peut obséder, mais qui n'existe pas. [...] jamais je n'ai pu m'assurer de ses regards. L'objet même qu'ils fixent est peut-être l'objet même que son esprit veut réduire à néant²⁸⁷ ».

Émilie suggère également que la perception visuelle de son époux, dont il fait un « usage étrange », peut atteindre une puissance démesurée aux conséquences considérables sur l'objet ou sujet étudié, en agissant directement sur celui-ci d'une façon hypnotisante. Aussi, déclarera-t-elle : « Je me sens être dans ses mains [celles de Teste] entre ses pensées, comme un objet qui tantôt lui est le plus familier, tantôt le plus étrange du monde, selon le genre de son regard variable qui s'y adapte²⁸⁸ ».

Il ne serait pas alors utopique d'attribuer à Teste des traits de la Gorgone Méduse, puisque, comme nous venons de le voir dans les citations précédentes, « l'usage particulier²⁸⁹ » dont parle Émilie devient vite un usage nocif, même destructeur. La domination du personnage est, entre autres, évoquée par le narrateur qui constate à son tour que son ami « tuait l'assentiment poli²⁹⁰ ». Et sa femme, qui va jusqu'à comparer son mari à un « assassin²⁹¹ », s'exclame : « j'imagine qu'il ne sait pas exactement ce qu'il fait, ce qu'il pétrit²⁹² ». Ceci suppose un homme dont l'influence pourrait sinon tuer quelqu'un, du moins l'annihiler, le réduisant à un statut inférieur, le maîtrisant, car tout être ou chose que Teste choisissait d'observer devenait le « jouet²⁹³ » ou la « proie²⁹⁴ » de son esprit. « Il vous brise l'esprit d'un mot²⁹⁵ », confie à ce sujet Mme. Teste. Par ailleurs, à l'aide d'une métaphore, Mme Teste approfondit son idée en comparant l'objet d'attention de son mari à « une mouche volante » : bien que pouvant aller jusqu'à l'« obséder », elle « n'existe pas²⁹⁶ ». Le comparant « mouche » n'est pas négligeable car, dans la *Lettre à un ami*, l'épouse se décrit elle-

²⁸⁷ MT p. 38.

²⁸⁸ MT p. 46.

²⁸⁹ MT p. 38.

²⁹⁰ MT p. 22.

²⁹¹ MT p. 44.

²⁹² MT p. 44.

²⁹³ MT p. 45.

²⁹⁴ MT p. 44.

²⁹⁵ MT p. 39.

²⁹⁶ MT p. 38.

même dans les termes suivants : « je suis une mouche qui s'agite et vivote dans l'univers d'un regard inébranlable²⁹⁷ ». Le pouvoir destructif du sens visuel du héros est, en conséquence, indiscutable²⁹⁸.

D'autre part, il est essentiel de revenir sur l'importance de la vue comme l'un des principaux outils de travail de Teste. Le champ isotopique de la vue est inhérent à la description de certains aspects du fonctionnement du système du personnage. Il est dit pour Teste qu'il « fait un usage étrange de sa vue, à la fois particulier ... et universel²⁹⁹ ». Il est également défini comme « l'homme de l'attention³⁰⁰ », c'est-à-dire de l'observation. Dans *La Soirée*, irrésistiblement aimanté par le pourtant discret Teste, le narrateur-personnage narre sa technique d'observation du héros. Ainsi, le grand observateur devient ainsi, par un jeu ironique qui place les deux hommes sur le même plan, l'observateur-observé.

« J'ai étudié ses yeux, ses vêtements, ses moindres paroles sourdes au garçon du café où je le voyais. Je me demandais s'il se sentait observé. Je détournais vivement mon regard du sien, pour surprendre le sien me suivre³⁰¹ ».

²⁹⁷ MT p. 47.

²⁹⁸ Il serait intéressant d'établir un parallèle avec l'importance qui possède le regard de Mme. de Rovira pour le jeune Valéry. M. Jarrety souligne que le symbole de la Méduse étant courant à la fin du siècle dernier, le poète aurait fait un transfert de la figure mythique sur sa bien-aimée dont les yeux le « tétanisent ». L'auteur décrit, par ailleurs, la Gorgone comme une « figure magique, sans vie, une idole » (Jarrety, *Paul Valéry*, éd. citée, p. 98) et évoque de la comtesse son « regard qui fascine et qui jette l'effroi, [un] regard d'où s'absente la moindre connivence, [un] regard qui tue ». (*Ibid.*, p. 98) Il conclut par une citation rapportée par la bonne de Valéry : « Pourquoi tourne-t-elle sa tête d'adorable Méduse si elle ne veut pas me connaître ? ». Aussi le poète écrit-il : « un regard m'a rendu si bête que je ne suis plus » (*Ibid.*, p. 99). À l'image de *Monsieur Teste* devenir bête provoquerait la pétrification de sa pensée, ce qui ressemble au sentiment de la mort. Valéry explique enfin : « J'ai perdu ma belle vision de cristalline du Monde, je suis un ancien roi ; je suis un exilé de moi ». (*Ibid.*, p. 99). L'« idolâtrie » qu'il ressentira à l'égard de Mme de Rovira pousse le poète à un sentiment de dépossession, d'abandon, de déshumanisation. Rappelons également ses notes dans les *Cahiers* à propos de l'insaisissable comtesse : « l'amour insensé – pour cette dame de R.[ovira] que je n'ai jamais connue que des yeux ». PV, *Cahiers I*, éd. citée, p. 178.

²⁹⁹ MT p. 38. Lorsque le narrateur-Borges de *El Aleph* découvre chez son ami Carlos Argentino Daneri l'objet impossible qu'il appelle aleph, il le décrit en l'assimilant à son propre corps : « je vis la circulation de mon sang obscur [...] je vis mon visage et mes viscères ». Ces « vues » intérieures ne sont pas sans évoquer le regard particulier de notre héros valéryen. JLB, *El Aleph*, in *El Aleph*, I p. 617. JLB, *L'Aleph* in *L'Aleph*, T I, p. 663.

³⁰⁰ MT p. 26.

³⁰¹ MT p. 18. Nous avons aperçu une mise en abîme semblable « d'observation de l'observateur », opérée par le narrateur à l'égard d'Ireneo Funes.

C'est l'outil visuel qui transpose une identité vers l'autre, le narrateur-personnage devient Teste, car au-delà de le poursuivre jusqu'à l'obsession, il va jusqu'à l'imiter dans un jeu de mimétisme inconscient. Ainsi, il se glisse dans la peau de son modèle. Teste pourrait incarner ce pouvoir, que possédait la Méduse, de rendre l'autre impuissant dans la mesure où il est capable d'intervenir dans ses actes, d'interrompre ou de modifier la volonté, les désirs de l'autre.

Lors de la soirée à l'Opéra, le regard prend une place primordiale dans les actes de Teste, qui continue à être consciencieusement observé par le narrateur. Aussi, celui-ci constate-t-il que son ami « ne perdait pas un atome de tout ce qui devenait sensible, à chaque instant³⁰² ». Les yeux deviennent parfois, à travers la figure de la métonymie, une partie du corps autonome, comme l'indique l'expression de Mme Teste : « ses yeux [de Teste] vinrent vers moi³⁰³ ».

D'autre part, chez notre héros, la vue est comparée à la « connaissance pure³⁰⁴ », tel un œil qui « verrait ce qu'il voit et n'y donne aucune valeur non chromatique³⁰⁵ ». Cette pureté d'une connaissance absolue évoque le seul autre organe digne d'être loué chez un intellectuel puriste : la tête, « teste », « testis ». La vue permet au personnage d'accomplir son rôle de témoin puisqu'il n'y aurait pas de témoin sans vision. La vue étant donc, par moments, « élevée au rang de », « substituée » à la tête, elle prend la place principale dans l'action de Teste, telle que l'organe où se concentrerait la toute-puissance du monstre féminin.

Il faut ajouter que, selon le *Dictionnaire des symboles*, si les trois Gorgones « symbolisent l'ennemi à combattre », Méduse représente « la pulsion spirituelle et évolutive, mais pervertie en stagnation vaniteuse³⁰⁶ ». Elle incarne la fonction de miroir de l'âme devant lequel, à la découverte de son propre vice, l'interlocuteur se sent paralysé. Il n'est pas absurde de dire que Teste produit un sentiment de peur, voire de panique, à l'approche de son étrange magnétisme. Rappelons l'affirmation du narrateur-

³⁰² MT p. 25.

³⁰³ MT p. 26.

³⁰⁴ MT p. 130.

³⁰⁵ MT p. 130.

³⁰⁶ J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Édition revue et augmentée, Paris, Robert Laffont/ Jupiter, Bouquins, 1982, p. 482.

personnage : « s'il [Teste] eût tourné contre le monde la puissance régulière de son esprit, rien ne lui eût résisté³⁰⁷ ». À l'inverse, cependant, il est incapable de renvoyer aux autres leur image : Teste est l'anti-miroir – l'anti-Narcisse ? – la rupture, le non-dialogue. « À ce qu'il disait, il n'y avait rien à répondre³⁰⁸ », prétend le narrateur. Aussi, n'est-il pas vain de dire que le héros incarne bien cet « ennemi à combattre », ce monstre de l'absolu intellectuel qui, tout en fascinant Valéry, lui inspire une crainte certaine.

Mais revenons à *Funes el memorioso*, où le personnage principal, dont le regard est abondamment mis en lumière tout au long du récit, de façon analogue à celle de Teste, en fait un « usage étrange³⁰⁹ ». Le narrateur insiste sur l'intensité et la précision du regard de Funes, allant jusqu'à le comparer à un appareil photographique car il n'oublie jamais ce qu'il a vu, pensé ou imaginé. L'utilisation de la vue du jeune indien surgit dès le début de son apparition jusqu'à la fin de son existence où il mourra « voyant [une] fleur comme aucun être ne l'a vue, même s'il l'a regardée du crépuscule de l'aube au crépuscule du soir, toute une vie entière³¹⁰ ». Or cette activité occupe la totalité du temps de Funes, puisque le narrateur explique : « qu'il [Funes] ne quittait pas son lit, les yeux fixés sur le figuier du fond ou sur une toile d'araignée³¹¹ ». D'autre part, le texte est truffé de termes appartenant au champ visuel (« voir », « imaginer », « se figurer ») et toujours en lien avec le jeune homme. Ainsi, quand il évoque Funes, le narrateur utilise-t-il un grand nombre de fois le verbe « voir » : « je ne l'ai pas vu³¹² », « je le vois », « je [...] vis³¹³ », « je l'avais vu³¹⁴ », « je le vis », « je ne vis pas³¹⁵ » et « je vis³¹⁶ ». Il est intéressant de remarquer qu'à l'instar du narrateur-personnage de *Monsieur Teste* qui se transforme en observateur du grand observateur Teste, le narrateur (alias Borges) de *Funes el memorioso* semble subir une fascination inévitable à l'égard de Funes. L'insoutenable condition du jeune Indien, aperçu par le narrateur

³⁰⁷ MT p. 22.

³⁰⁸ MT p. 22.

³⁰⁹ MT p. 38.

³¹⁰ JLB, *Funes el memorioso*, *Artificios*, O.C. I, p. 485. JLB, *Funes ou la mémoire*, *Fictions*, Œ. C. I, p. 510.

³¹¹ *Ibid.*, I, p. 486 ; *Ibid.*, I, p. 512. Notons que la toile d'araignée évoque de façon évidente l'idée de piège du labyrinthe.

³¹² *Ibid.*, I, p. 485 ; *Ibid.*, I, p. 510.

³¹³ *Ibid.*, I, p. 485 ; *Ibid.*, I, p. 511.

³¹⁴ *Ibid.*, I, p. 486 ; *Ibid.*, I, p. 512.

³¹⁵ *Ibid.*, I, p. 487 ; *Ibid.*, I, p. 513.

³¹⁶ *Ibid.*, I, p. 490 ; *Ibid.*, I, p. 517.

derrière la grille de sa maison les « yeux fermés », anticipe sa destinée fatale et libératrice : mourir pour ne plus être le « spectateur solitaire et lucide d'un monde multiforme³¹⁷ ». Mais l'obsession des images prend une telle dimension chez le personnage qu'il craint, non seulement de ne pas pouvoir contenir toutes les images vues, ou supporter le vieillissement de son corps (« son propre visage dans la glace, ses propres mains, le surprenaient chaque fois³¹⁸ ») mais aussi de ne pas pouvoir être le gardien de chaque détail de l'univers (« Je ne sais pas combien d'étoiles il voyait dans le ciel³¹⁹ »). Le texte indique enfin que, avant son accident, Funes, comme tout homme, « regardait sans voir³²⁰ », ce qui introduit l'idée que les hommes ne savent pas voir³²¹, ou ne veulent pas voir la réalité. Funes, toutefois, comme nous l'avons dit, ne peut pas transformer sa vision en connaissance parce qu'il voit la réalité apparente sans avoir accès à l'essence des choses. Par un effet d'anti-miroir, le narrateur ne réussit pas à voir Funes, d'où son expression négative « je ne l'ai pas vu plus de trois fois³²² ».

Comme nous l'avons vu, chez l'intellectuel Teste la vue et son fonctionnement constituent également le sens par excellence. Elle n'en est pas uniquement un outil d'acquisition, elle présente un aspect maléfique. Comme nous savons, Teste pratique avant tout l'auto-observation. Il développe également l'observation minutieuse des autres, une sorte de clairvoyance : Émilie définit les yeux d'Edmond (« fort beaux ») comme « un peu plus grands que tout ce qu'il y a de visible³²³ ». Là où les hommes ne font que regarder, Teste devine, scrute, saisit, mémorise, analyse, classifie, synthétise. Mme. Teste est « vue et prévue³²⁴ » par son mari. Le monde entier pourrait être transformé en « simple détail » par « l'usage universel³²⁵ » de sa vue. Toutefois il semble aussi expérimenter un anti-usage de ses yeux. Paradoxalement, Teste ne lit pas de livres (il feuillette des journaux), sa femme nous rapporte qu'il « ne lit presque rien de ses yeux³²⁶ » mais il lit les hommes, les objets, le monde, il « rature le vif³²⁷ ». Il

³¹⁷ *Ibid.*, I, p. 490 ; *Ibid.*, I, p. 516.

³¹⁸ *Ibid.*, I, p. 490 ; *Ibid.*, I, p. 516.

³¹⁹ *Ibid.*, I, p. 489 ; *Ibid.*, I, p. 515.

³²⁰ *Ibid.*, I, p. 488 ; *Ibid.*, I, p. 514.

³²¹ Valéry suggère exactement la même idée quand, dans la *Fin de M. Teste* il écrira : « on peut être sans voir ». MT p. 139.

³²² *Ibid.*, I, p. 485, *Ibid.*, I, p. 510.

³²³ MT p. 38.

³²⁴ MT p. 47.

³²⁵ MT p. 38.

³²⁶ MT p. 38.

réussit, enfin, à atteindre l'acte à travers la vue : « L'objet même qu'ils [les yeux] fixent, rapporte Mme Teste, est peut-être l'objet même que son esprit veut réduire à néant³²⁸ ». Par l'acte de voir, métamorphosé en outil autonome, Teste dépasse la nature humaine, s'approchant du domaine du divin, car il n'est que Dieu qui soit susceptible de tout voir³²⁹.

À travers ces exemples, nous constatons le développement extraordinaire du champ visuel, véritable lien entre le cerveau (l'acte de pensée) et le monde (la réalité), lien entre le présupposé et le posé. La vue chez Teste est un outil de transformation, ce qui n'est pas le cas pour Funes. De plus, comme son corps est réduit à une gestualité minimale, ce sens prend une dimension considérable.

D'autre part, la partie intitulée *Fin de M. Teste* est une réflexion axée sur le pouvoir de la vue. Voir se rapproche de penser, d'être, de connaître et de reconnaître et de se souvenir ; et, par opposition, ne pas voir équivaut à une non-existence. Avant de mourir Teste déclarera : « Bientôt va ... finir ... une certaine manière de voir³³⁰ ». L'homme est confronté, à la fin de sa vie, au paradoxe de la mort ; à un moment auquel il aura « travaillé toute sa vie³³¹ », il voit s'il est dépouillé de sa vision des choses (vision terrene) pour toujours ou s'il ressuscite et les percevra dans sa vérité éternelle :

« Le regard étrange sur les choses, ce regard d'un homme qui ne *reconnaît pas*, qui est hors de ce monde, œil frontière entre l'être et le non-être – appartient au *penseur*. Et c'est aussi un regard d'agonisant, d'homme qui perd la reconnaissance. En quoi le penseur est un agonisant ou un Lazare³³² [...] ».

À ce moment de transition vers la mort ou vers la résurrection, l'homme a-t-il accès à une réponse ?

³²⁷ MT p. 19.

³²⁸ MT p. 38.

³²⁹ Nous reviendrons sur le pouvoir divin de Teste ultérieurement.

³³⁰ MT p. 140.

³³¹ Le protagoniste confie-t-il : « peut-être me tiendrai-je tout entier dans un coup d'œil terrible -Pas possible ». MT p. 140.

³³² MT p. 139. Le terme penseur est en italique dans le texte.

Valéry a souhaité que ses lecteurs assistent à la « fin intellectuelle » du monstre pensant, à une solennelle « Marche funèbre de la pensée³³³ ». Il nous reste à nous demander enfin si le lien entre la vie et la mort n'est qu'un « pass[age] de zéro à zéro » ou alors la renaissance vers une autre forme de « voir » insoupçonnée. Il est fondamental de revenir, enfin, sur la note suivante des *Cahiers*, qui aurait bien pû être le sous-titre de la nouvelle :

« Teste, ou Vie de celui qui se voit vivre³³⁴ ».

Borges, pour sa part, propose, à la lumière de la théologie, un dédoublement visuel surprenant :

« En la sombra ulterior del otro reino estaré yo, esperándome ». /

« [...] dans l'ombre prochaine de l'autre
royaume je serai là, à m'attendre³³⁵ ».

I- Subterfuges de la quête identitaire

C-L'être innombrable

1- Unique

Teste a développé une méthode pour s'abstraire du regard des autres ou de la réalité quand celle-ci lui semble ou trop pesante ou trop ennuyeuse. L'image de cet aspect « robinsonien », se manifeste au moyen de l'allusion à un certain ilotisme qui apparaît sous deux formes. Tout d'abord, la présence d'un champ sémantique de l'isolement ; et enfin, à la lumière d'une métaphore filée du jardin botanique dans lequel vont se promener les époux Teste, vu comme une sorte de microcosme fantastique à l'écart du monde réel.

³³³ MT p. 140.

³³⁴ PV, Ego, *Cahiers I*, éd. citée, p. 99. Notons l'allitération en « v ».

³³⁵ JLB, *El Centinela, El Oro de los tigres*, TII, p. 493. JLB, *La sentinelle, L'Or des tigres*, TII, p. 280.

Dans un premier temps, nous constatons, en effet, la récurrence du thème de l'isolement³³⁶ longuement évoqué par Émilie. « Il faut l'avoir vu dans ses grands excès d'absence³³⁷ » se plaint-elle au sujet de son époux. Nous savons, par ailleurs, que Teste n'a pas d'amis, à part le narrateur dont le rapport reste difficile à cerner. Peut-on considérer qu'une amitié tient à quelques rares rencontres nocturnes ? Le récit du narrateur soutient que son ami « semblait ne pas entendre³³⁸ », ou qu'il détruisait tout dialogue possible, puisqu'il affirme : « à ce qu'il disait, il n'avait rien à répondre » puisqu'il « tuait l'assentiment poli³³⁹ ». Et d'ajouter que, malgré son effort pour le comprendre, son ami recèle des « propriétés impénétrables³⁴⁰ ». Tout moyen de communication, à commencer par la parole, semble être anéanti d'avance, voué à l'échec. Le dialogue, quand il a lieu, est stratégiquement dirigé, souhaité, provoqué par Teste. Au terme « isolement », viennent s'ajouter les déclarations du confident de Madame Teste, l'abbé Mosson, qui affirme, au sujet de cet homme : « ses profondeurs l'isolent et le gardent contre la vérité », ou encore : « c'est une île déserte que son cœur³⁴¹ ». Le prêtre n'hésite pas à condamner le manque de qualités chrétiennes essentielles, telles que la générosité, la piété, le partage, qui semblent absentes chez Teste. Or, si l'abbé souligne son absence de vertus morales telles la « charité » ou la « crainte », il constate également l'absence, chez Teste, de péchés tels que la jalousie ou la « convoitise³⁴² ». Teste pratique une rupture systématique avec les autres, périodique avec sa femme qui reconnaît : « je ne suis jamais sûre, quant à moi, des sentiments de M. Teste³⁴³ ». Le lecteur ne tardera pas à remarquer sa gestualité discrète, rappelons qu'« il ne levait jamais un bras ni un doigt » car « il avait tué la marionnette³⁴⁴ », ainsi que la nullité ou la rareté de ses rapports humains, mise à part la très originale relation avec son épouse. Il traduit par ailleurs une expression neutre et une voix morne (le narrateur-personnage évoque ses « paroles sourdes³⁴⁵ ») quoique son langage semble particulièrement travaillé. Enfin, Teste construit une muraille imaginaire mais

³³⁶ Pour revenir à l'auteur, Valéry notait dans ses *Cahiers* : « Mes meilleurs moments ont été solitaires et toutes fois que j'entre dans un excellent ou dans un très mauvais-je tends à m'isoler ». PV, Cahiers I, Ego, éd. citée, p. 22.

³³⁷ MT p. 44.

³³⁸ MT p. 19.

³³⁹ MT p. 22.

³⁴⁰ MT p. 23.

³⁴¹ MT p. 59.

³⁴² MT p. 50-51.

³⁴³ MT p. 42.

³⁴⁴ MT p. 19.

³⁴⁵ MT p. 18.

transparente, dans laquelle il gît, comme dans une cage à l'envers et où, au lieu d'être seulement observé, il est l'observateur infatigable.

Dans un deuxième temps, l'auteur imagine un monde à part, un endroit où tous les êtres « solitaires » peuvent se ressourcer. Le couple Teste se promène hebdomadairement dans un jardin botanique. Entre décor fantastique et cage à fous³⁴⁶, cet endroit est décrit comme le lieu où se rencontrent : « tous les gens à pensées, à soucis et à monologues (...) tous les absents possibles, et de tous les genres³⁴⁷ ». L'ensemble hétéroclite des visiteurs nous est tout de même détaillé, nous y trouvons par exemple, « des savants, des amants, des vieillards, des désabusés et des prêtres³⁴⁸ ». La première énumération tend à donner une couleur du type de personne susceptible de fréquenter le jardin. La seconde délimite cet ensemble à l'aide des archétypes³⁴⁹.

En effet, Valéry met en scène des types ou archétypes classés soit selon leurs qualités intellectuelles (« des savants ») ; soit selon leurs sentiments (« des amants »), ou leur contraste (le désenchantement, propre à la jeunesse et aux héros romantiques³⁵⁰, évoqué à travers le terme « les désabusés » peut être opposé à l'expérience « des vieillards » et « des savants ») ; soit selon leurs qualités morales ou spirituelles à travers l'allusion à la religion (sujet hautement complexe chez Teste) introduite par la présence « des prêtres ».

Toutefois, les jeunes et les vieux, les croyants et les agnostiques, les passionnés et les intellectuels, ont en commun une même difficulté d'adaptation au monde, difficulté qui se manifeste chez notre personnage à travers une incessante quête identitaire. Les paradoxes, « éloignements mutuels » ou « amertumes séparées³⁵¹ », expliquent le désespoir commun à chacun de ces promeneurs solitaires, hantés d'un

³⁴⁶ Le thème de la folie est évoqué par le narrateur qui est tenté de voir chez Teste un aliéné, mais qui s'interdit de le « classer [...] parmi les fous ». MT p. 27.

³⁴⁷ MT p. 53.

³⁴⁸ MT p. 53.

³⁴⁹ Dans la préface l'auteur qualifie son protagoniste de « créature exceptionnelle » (MT, Préface, p. 10), de « germe » et de « monstre » (MT, Préface, p. 11).

³⁵⁰ Nous savons à quel point Valéry avait été subjugué par le personnage de des Esseintes dans *À Rebours* de Huysmans, avec qui l'amitié allait éclore quelques années plus tard.

³⁵¹ MT p. 53.

malheur (« la maladie », « l'angoisse »³⁵²) et unis par « la même idée de la solitude » qui « attire invinciblement chacun de tous ces êtres absorbés³⁵³ », fantômes de la société en l'attente d'une issue incertaine.

Ce qui renforce de telles conclusions est, en premier lieu, le choix des éléments spatio-temporels. L'espace est soumis à un décor bien précis, un cadre limité qui est à la fois un jardin mais en même temps une « ruine botanique³⁵⁴ », un « cimetière³⁵⁵ ». À ce cadre viennent s'ajouter des rares éléments visuels : l'eau du bassin qui est « noire et impénétrable », des gouttes d'eau qui « brillent comme du mercure³⁵⁶ », et des plantes aux « noms baroques³⁵⁷ », symbole d'un univers scientifique savant et abstrait, admiré par notre personnage qui a baptisé le lieu : « jardin d'épithètes ou jardin dictionnaire³⁵⁸ ». Vient enfin un élément auditif, les « cris d'oiseaux » qui sont préférés à leurs chants. Le temps, fixé au moment d'« avant le crépuscule³⁵⁹ », reste non moins évocateur d'une fin du monde ou d'une fin des temps. En deuxième lieu, tel que nous l'avons vu précédemment, le type de visiteurs qui fréquentent le jardin, des « absents³⁶⁰ », des « ombres », des « êtres absorbés³⁶¹ », autrement dit des « autres Teste », miment des individus asociaux. Et enfin, des éléments psychologiques, à travers des termes tels que : « solitude³⁶² », « amertumes », « maladie », « angoisse³⁶³ », viennent conclure un tableau bien sombre d'une société décadente, déçue, malheureuse. Émilie dit, par ailleurs, que ce cadre lui « serre le cœur³⁶⁴ ». Enfin, la présence de la religion souligne l'aspect inquiétant de cet endroit étrange lorsque le

³⁵² MT p. 53.

³⁵³ MT p. 54.

³⁵⁴ MT p. 54.

³⁵⁵ MT p. 55.

³⁵⁶ MT p. 54. Curieusement la définition de « mercure » dans le dictionnaire *Dictionnaire le Petit Robert*, Paris, Le Robert, 1996, indique « élément atomique de transition », alors que ce jardin botanique nous semble être, comme la chambre de Teste, un lieu de passage entre réalité et rêve, entre vérité et fiction. (p. 1388).

³⁵⁷ MT p. 54.

³⁵⁸ MT p. 55.

³⁵⁹ MT p. 54. Signalons que, lorsque Teste semble déployer sa toute-puissance et dévoiler sa part cachée, à l'Opéra, le narrateur compare l'extinction des lumières à un crépuscule, prodrome, de la fin irrémédiable du personnage.

³⁶⁰ MT p. 53.

³⁶¹ MT p. 54.

³⁶² MT p. 54.

³⁶³ MT p. 53.

³⁶⁴ MT p. 54.

lecteur découvre une « cathédrale cachée³⁶⁵ » dont on entend les cloches sonner, alors que nous savons que Teste, d'après l'abbé Mosson, est un « mystique sans Dieu³⁶⁶ ».

Notons tout de même que Teste, lors de la promenade, « jouit de [l'] ordre³⁶⁷ » des végétaux, déclare : « Doctement mourir... Transiit classificando³⁶⁸ » et suggère l'idée maîtresse de son système lié à une classification méthodique, fût-elle épuisante voire mortelle. Aussi souvenons-nous de la comparaison du jardin avec un « cimetière », ce qui nous plonge dans la réflexion du début du texte, où le narrateur accuse le savoir qui est, tel celui de Teste, incommunicable, inaccessible, intransmissible, c'est-à-dire qui meurt avec le savant.

Quant à Borges, le jeune Ireneo Funes, le personnage de *Funes el memorioso* qui fera l'objet de notre étude ultérieurement, meurt simplement, mais il est dit que son cas sera classé dans un catalogue d'hommes à la mémoire extraordinaire. À ce sujet le lecteur découvrira dans le tardif *Pour un portrait de Monsieur Teste* l'interrogation suivante : « Qui sait si la vraie "philosophie" de quelqu'un est... communicable³⁶⁹ ? ». Et il souligne que le savant est maître de « clartés séparées », dont il doit avoir « la pudeur comme d'un péché ou d'un mal³⁷⁰ ». De même, le jardin proprement dit qui se trouve à l'intérieur du jardin botanique, s'avère-t-il être, à son tour, une métaphore de la personnalité de Teste dans la mesure où il possède des trésors végétaux à l'image du « trésor scellé³⁷¹ » que recèle le cerveau du génie. Une réponse partielle à ce paradoxe du savant muet est ébauchée dans *Quelques pensées de Monsieur Teste* où l'auteur nous laisse entendre que la solitude est la condition idéale à la réflexion pure, d'abord parce que « l'esprit ne doit pas s'occuper des personnes³⁷² » mais des idées, et enfin parce que la solitude permet paradoxalement de réfléchir autour de son état, en puisant au plus profond de ses propres idées. « Ce qui importe véritablement à quelqu'un – j'entends à

³⁶⁵ MT p. 54.

³⁶⁶ MT p. 51.

³⁶⁷ MT p. 54.

³⁶⁸ MT p. 55.

³⁶⁹ MT p. 118. Le terme « philosophie » est entre guillemets dans le texte. Remémorons le scepticisme d'Astérion quant à l'écriture et au langage comme moyens de communication.

³⁷⁰ MT p. 118.

³⁷¹ MT p. 46.

³⁷² MT p. 129.

ce quelqu'un qui est unique et seul par essence – c'est justement ce qui lui fait sentir qu'il est seul³⁷³ ».

Ce jardin botanique pourrait être un extraordinaire exemple d'une sorte de « Tlön valéryen » car il représente, dans *Monsieur Teste*, un lieu unique, presque un non-lieu, avec des lois que l'on devine propres. Cet endroit « utopisant », que Valéry récrée inspiré par ses promenades montpelliéraines, ajoute au personnage déjà obscur qu'est Teste une allure définitivement singulière. Si nous avons souligné la décortication physique du personnage (ses mains ont une puissance majeure, son crâne apparaît comme un objet indestructible) nous retrouvons, dans le jardin botanique, cadre des promenades nocturnes de Teste avec sa femme, toute une société d'abstraits. Le parc rassemble « tous les gens à pensées, à soucis et à monologues [...] tous les absents possibles, et de tous les genres³⁷⁴ ». Il y a « des savants, des amants, des vieillards, des désabusés et des prêtres³⁷⁵ ».

Curieusement Borges avait écrit, en 1923, un poème intitulé *Jardin botanique*, qui figure dans l'édition de La Pléiade parmi les textes de *En marge de Fervor de Buenos Aires*, nous y lisons :

« En un suprême isolement
Chaque arbre poignant est perdu
et ses vies sont isolées et farouches
tels des miroirs qui approfondissent des chambres distinctes
ou comme les songes de nombreux dormants
que réunit un même toit.
Pendant ce temps
à côté de leur existence primordiale
nous aussi, obscurément nous nous cherchons
dans notre chair unique et déchirée,
gauche secret qui à grands cris
et dans une tristesse angoissée nous entraîne
et nous ronge le cœur

³⁷³ MT p. 129.

³⁷⁴ MT p. 53.

³⁷⁵ MT p. 53.

avec la grave efficacité d'une peine³⁷⁶ ».

Tous les éléments de la scène « valéryenne » sont rassemblés ici. Ce qu'il est important de relever, dans le premier cas, c'est l'apparition d'un monde impossible par le fait qu'il est habité par des êtres impossibles. Teste se dédouble, se multiplie. Les choses se dupliquent aussi dans Tlön. Or à travers ce poème, Borges reprend certains aspects de la mélancolie inhérente à l'homme qui, à l'instar des variétés des arbres d'une forêt, est « unique et déchiré », et constamment soucieux de briser cette solitude qui le ronge.

Le multiple insinue toujours un infini insoupçonnable, qui est pourtant à l'orée de tous les actes humains. Les miroirs, que nous allons évoquer, en sont l'exemple le plus significatif. L'homme n'est rien, puisqu'il est :

« soy cada instante de mi largo tiempo
[...] Soy un espejo, un eco. El epitafio ». /

« je suis chaque minute de ma longue histoire,
[...] je suis un miroir, un écho. L'épithèque³⁷⁷ ».

Ne négligeons cependant pas l'aspect instructif de cet endroit. Si notre personnage perd quelque peu de son originalité, car nous le croyions unique, il gagne en vraisemblance : il fait malgré lui partie de ces marginaux. Il se dédouble, se multiplie. Ils sont tous Teste. Et Teste représente les autres. Plusieurs indices rapprochent cet endroit d'un lieu idéal, rêvé. À l'image de Teste lui-même le jardin botanique réunit³⁷⁸ les quatre éléments : le feu (le soleil), l'eau (le bassin), la terre (un jardin), l'air, et peut représenter un certain un équilibre. Teste « jouit » (il se rapproche intellectuellement du bonheur) de voir les végétaux classifiés, car ils sont l'image parfaite de ce qu'il rêve de faire de ses semblables qui, comme les végétaux, appartiennent à une espèce maniable, définissable, cernable, autrement dit, finie. En même temps et par un nouvel effet de miroir, Teste est aussi ce végétal rare, puisque, comme nous allons le voir dans la

³⁷⁶ JLB, *Le Jardin botanique, En marge de Ferveur de Buenos Aires*, Œ. C., I p. 43.

³⁷⁷ JLB, *Yesterdays, La Cifra*, O. C., III, p. 312. JLB, *Yesterdays, Le Chiffre*, Œ. C., II p. 801.

³⁷⁸ Nous étudierons ce point dans la partie consacrée à Protée.

deuxième partie de cette analyse, il peut acquérir toutes les morphologies, y compris celles des plantes. La mise en scène audacieuse permet de voir le personnage s'observant lui-même (il est comme les végétaux) et de se voir en même temps en dehors des autres (les végétaux représentent tous les autres hommes sauf lui). Nous pourrions également songer à un parallélisme entre Teste et Dieu qui, au-dessus des mortels, les nomme, les crée et les connaît.

Soulignons en outre que les lieux de déplacement de Teste se limitent à sa maison, le restaurant, l'Opéra et le jardin. Le restaurant et les bordels sont évoqués par le narrateur mais jamais décrits. Le jardin représente un endroit utopique mais idéal pour notre personnage. Si celui-ci s'avère incapable de s'adapter à une société qui ne le comprend pas, il retrouve cependant chaque jour un lieu d'épanouissement intellectuel où il est le maître. Soulignons l'attirance (on dit qu'« il jouit³⁷⁹ ») du protagoniste à l'égard des différents spécimens végétaux qu'il ne peut s'empêcher de classer et de mémoriser. Il est lui-même ce végétal qu'il observe puisque sa femme le définissait comme un « mauvais arbre³⁸⁰ » dont les racines pousseraient monstrueusement à l'envers, fragiles et incapables de s'adapter à la réalité telle qu'elle existe. Cet extrait illustre, une fois de plus, comme au théâtre, le jeu de l'observateur-observé où de l'homme victime de son propre mécanisme, par un effet de miroir. En tout cas, par définition, il représente la société tout entière, et devient le miroir déformant d'une réalité où « les » Monsieur Teste se multiplieraient inlassablement.

En guise de conclusion, rappelons que cet état est propre au monstre. Teste, le grand observateur, sait-il que le narrateur le fréquente pour observer à son tour sa nature anormale ? D'autre part, « l'eau noire et impénétrable³⁸¹ » du bassin (qui ne devrait pas être un élément dérisoire chez Valéry), est une allusion à ce miroir ou l'anti-Narcisse (il est dit que « Teste est laid et un monstre³⁸² ») ne peut se voir. Par ce biais, nous accédons au thème de l'identité. D'autre part, souvenons-nous de ces individus présentés comme des « ombres qui se fuient³⁸³ ». Or l'ombre, comme nous le verrons postérieurement, est l'idée que Borges ne cesse d'associer à l'homme. Dans *Monsieur*

³⁷⁹ MT p. 54.

³⁸⁰ MT p. 48.

³⁸¹ MT p. 54.

³⁸² PV, Œuvres, II, éd. citée, p. 1383.

³⁸³ MT p. 54.

Teste, la définition des multiples « moi » comme « ces échos de l'UN³⁸⁴ », adhère à l'idée bourgeoise de la destinée humaine qui est aussi éphémère que l'ombre, l'écho, le reflet, le rêve.

2- Double

À l'instar d'Alice, le personnage de Lewis Carroll, poussée dans une fuite qui décompose sa personnalité jusqu'à lui faire oublier son prénom, sa mémoire, son identité, *Teste*, dans sa course effrénée contre le temps – « la durée » –, débordant de lucidité, poussant à l'extrême ses propriétés intellectuelles, tente de saisir l'instable, le moment de la naissance d'une idée, sa transformation, son évolution. À ce propos, Valéry notait dans les *Cahiers* : « Il semble que nous ayons plus d'esprit que nous n'avons d' « être », plus d'esprit qu'il ne faut pour n'être que nous³⁸⁵ ». Toutefois, s'il est certain que nous possédons le « matériel » pour nous connaître, il n'en reste pas moins que ce matériel est difficilement maîtrisable, voire incontrôlable, du moment où la pensée, elle, est infinie. Néanmoins, *Teste* s'attelle à modérer, mécaniser, systématiser cet excès d'esprit, son but étant d'atteindre un état idéal où une pensée pure, dépouillée, parfaite, puisse se développer. À la lumière de la philosophie grecque, l'auteur ébauche la sentence suivante : « Tu n'épuiseras pas le Monde. Mais toi-même³⁸⁶ ». Force est de constater que *Teste* est un homme obsédé par une tâche à laquelle sa vie entière sera consacrée, penser est chez lui une « faculté éduquée ou transformée³⁸⁷ », essentielle à sa survie. Même si, comme l'auteur le souligne, cette puissance est devenue « instinct[ive] », c'est-à-dire mécanique, maniée, ce qui nous pousse à dire que *Teste* se dédouble volontairement. *Teste* est par conséquent le détenteur d'une vérité secrète puisqu'« il était arrivé à découvrir des lois de l'esprit que nous ignorons³⁸⁸ ». C'est pourquoi le héros génère sans cesse des sentiments paradoxaux, que ce soit chez le lecteur, ou auprès des trois interlocuteurs, le narrateur-personnage, sa femme Émilie, et l'abbé Mosson.

³⁸⁴ MT p. 66.

³⁸⁵ PV, *Mélanges*, Oeuvres I., éd. citée, p. 377.

³⁸⁶ PV, *Cahiers VIII*, éd. citée, p. 629-630.

³⁸⁷ MT p. 19.

³⁸⁸ MT p. 19.

Dès les toutes premières lignes de *La soirée avec Monsieur Teste*, le narrateur-personnage – qu’il est difficile de ne pas identifier aussi avec Valéry pour de raisons que nous verrons ultérieurement, s’écrie : « Je crois m’être toujours bien jugé. Je me suis détesté, je me suis adoré ; puis nous avons vieilli ensemble³⁸⁹ ». D’emblée, celui-ci annonce un des éléments principaux de l’œuvre : autrement dit, le thème du double et la recherche d’une identité sans cesse remise en question. C’est donc le narrateur-personnage qui s’exprime ici. Cependant son discours, qui introduit le personnage principal du récit : Edmond Teste, épouse des éléments du discours *testien* (nous y reviendrons). À travers cette formule, le narrateur-personnage laisse entendre une sorte de sage résignation face au constat d’une identité qu’il découvre comme étant changeante et multiforme. Par ailleurs, au long du *cycle*, nombreux seront les exemples qui aborderont ce paradoxe inhérent à l’être humain. Dans le *Log-Book*, sorte de journal intime attribué à M. Teste et seule preuve de son œuvre intellectuelle, nous lisons un extrait qui fait écho à cette idée :

« Il est impossible de recevoir la « vérité » de soi-même. Quand on la sent se former (c’est une impression), on forme du même coup un autre soi inaccoutumé ... dont on est fier, – dont on est jaloux ... (C’est un comble de politique interne). Entre Moi clair et Moi trouble ; entre Moi juste et Moi coupable, il y a des vieilles haines et de vieux arrangements, de vieux renoncements et de vieilles supplications³⁹⁰. »

Ce passage, que nous pourrions sans difficulté croire issu des *Cahiers*, confirme la lutte secrète qui gît à l’intérieur de l’homme, confronté sans cesse à une coexistence de deux, voire plusieurs êtres antagonistes, facettes d’un même individu. Comprenons ici que le rapport établi entre ces différents « états » ou identités relève d’une grande complexité. Valéry tout comme Borges n’ont eu cesse de se questionner sur ce point.

³⁸⁹ MT p. 15.

³⁹⁰ MT p. 62-63.

Notons, en premier lieu, d'après le paragraphe que nous venons de citer, l'existence d'une double présence : le « soi-même » est escorté « d'un autre soi » qui mène une existence parallèle. Ensuite, qu'il existe un rapport d'identification à ce double (le narrateur-personnage en « est fier ») ainsi qu'un rapport d'opposition et de conflit avec celui-ci (le narrateur-personnage en est « jaloux »). Nous constatons en quatrième lieu, que ledit rapport est ambivalent, car cet autre Moi est à la fois « clair » et « trouble », « juste » et « coupable ». Enfin, nous pouvons dire que ce lien crée des sentiments paradoxaux, tels que la haine, le renoncement, la supplication et exige ainsi une multiplicité d'identités, des concessions combatues au sein de la conscience.

Bien que complexe, la nature de l'être humain le pousse à chercher en lui la vérité ou une forme de vérité. Valéry soulève le problème de la difficulté de cette tâche. S'il est « impossible de recevoir la vérité de soi-même » est-ce parce qu'il est impossible de se connaître et donc d'atteindre une vérité unique ? Ou est-ce parce qu'il est impossible d'être un, sans que les circonstances spatio-temporelles, humaines, historiques, génétiques ou autres, liées ou non entre elles, soient fidèles à une vérité unique, sans se remettre en question, et ne s'épuise d'elle-même, puisqu'elle serait forcément évolutive ? Ou enfin, est-il impossible de trouver une vérité parce qu'elle est, tous comptes faits, plurielle ? En effet, pourquoi n'y aurait-il pas, d'une part, autant de vérités que d'êtres humains et, d'autre part, autant de vérités que d'êtres intérieurs possibles ?

« Je ne trouve pas d'unité dans ma nature. Je ne connais point le “fond” de celle-ci... Mais qu'est-ce que le fond de ma nature, et ma nature elle-même ? Je veux simplement dire que je sais seulement ce que j'aime et que je sais ce que je hais ; et ceci, *pour aujourd'hui*. Mais je ne vois, dans ce parti que ma nature a pris et qu'elle m'impose, qu'un « effet du hasard ». *Avoir conscience de soi, n'est-ce pas sentir que l'on pourrait être tout autre ?* Sentir que le même corps peut servir à cette quantité de personnages que les circonstances demandent ; et le même *MOI* s'opposer à une infinité de combinaisons, parmi lesquelles toutes celles que forme automatiquement le kaléidoscope du rêve ? Ne sommes-nous pas nés d'une rencontre, non point de deux personnes, mais de deux

virtualités, dont chacune est la somme biologique d'une quantité innombrable *d'autres*³⁹¹ ? »

Ceci pose le problème de l'infini, traduit par une constante recherche de la vérité, une vérité qui convienne à l'homme, que nous pouvons qualifier de fondamentale, pour le philosophe. Cette quête métaphysique, quoique Valéry fût un ennemi de la philosophie en tant que telle, va de pair avec la recherche de sa propre identité mais elle comporte aussi de la souffrance – le passage évoque les « renoncements » et les « supplications ». Valéry rejoint Borges aisément sur cette vision d'une nature ambivalente sur laquelle il faut se construire une identité, c'est l'acceptation de cette diversité intérieure qui nous mène à une connaissance profonde.

Le problème de l'acceptation de l'autre, ne serait-ce que de cet « autre soi » hante le narrateur-personnage. Ces mêmes inquiétudes vont apparaître chez Teste, par effet de miroir, progressivement. Lors de la soirée passée à l'Opéra, en compagnie du narrateur-personnage, Teste constate qu'il y a une partie de lui qui pourrait être attirée par ce qu'il nomme le « sublime » ou le « suprême³⁹² » du spectacle. Il voit les spectateurs atteindre littéralement un état de « crise » ou de « limite³⁹³ » qu'il refuse d'accepter chez lui. Car, il faut éviter de céder à la médiocrité, « la stupidité de tous les autres³⁹⁴ », éviter de céder à l'égalité de pensée, puisque « le suprême les simplifie³⁹⁵ », il faut encore éviter de céder à l'oisiveté, ou aux plaisirs simples qui rendent les « êtres passifs³⁹⁶ » et, en dernier lieu, éviter de céder à ce qu'il appelle « la même chose³⁹⁷ », ou l'instinct grégaire qui massifie. D'ailleurs, Teste déclarera : « La loi n'est pas si simple... puisqu'elle me néglige, – et – je suis ici³⁹⁸ ». En effet, il y a chez notre personnage, qui se place comme une exception à la règle (rappelons que Teste est qualifié comme le témoin), un refus certain d'accepter sa part de faiblesse, d'humanité,

³⁹¹ Berne-Joffroy, *Présence de Valéry*, précédé de *Propos me concernant par Paul Valéry*, Paris, Librairie Plon, coll « Présences », 1944, p. 8-9.

³⁹² MT p. 26.

³⁹³ MT p. 26.

³⁹⁴ MT p. 26.

³⁹⁵ MT p. 26.

³⁹⁶ MT p. 26.

³⁹⁷ MT p. 26.

³⁹⁸ MT p. 26.

sa part de « caricature³⁹⁹ », pour revenir à notre précédente réflexion. Cet épisode est le seul de tout le « cycle » qui nous confronte au personnage en action. Néanmoins, une question reste à résoudre : la négation, l'irradiation des désirs, des besoins et des plaisirs de l'homme, lui permettent-elles d'améliorer ses capacités créatrices ?

Les rencontres que Teste rend impossibles avec les autres se traduisent ici par son refus de se montrer comme les autres, de s'assimiler à eux, voire de s'identifier à eux. Nous devons nous interroger : dans quelle mesure Teste est-il indifférent à la musique, au spectacle qui a lieu sous ses yeux, à l'art ? Où naissent-elles, où cessent-elles, ses sensations ? C'est une des questions qui se pose le narrateur-personnage, à savoir : que « devient[-il] Teste souffrant ? » Peut-il annihiler, un quelconque être humain, par un effet mental, l'émotion ressentie à l'écoute d'une musique sublime ? Dans *Pour un portrait de Monsieur Teste*, l'auteur se livre à certaines réflexions autour de l'art et des artistes. En tout cas, la particularité de Teste est qu'il construit sa personnalité en s'opposant aux autres, en refusant de partager les sentiments qu'il juge communs, donc indignes, ainsi il refuse son double sensible pour mettre en valeur son soi insensible. Cette logique va de pair avec les réflexions valéryennes, qui postulaient la naissance d'un être à part. Teste se construit en regardant les autres mais n'étant pas comme eux, il est le non-reflet, l'image à l'envers.

Chez Borges les contes tels que, *La Forma de la espada*⁴⁰⁰, *El Fin*⁴⁰¹, *El Tema del traidor y del héroe*⁴⁰², *La Muerte y la brújula*⁴⁰³, *Abenjacán el Bojarí muerto en su laberinto*⁴⁰⁴, sont des exemples d'une attitude sceptique de la part de l'auteur, confronté à un homme changeant qui peut être tout aussi bien un lâche qu'un héros, un assassin qu'une victime, un ami qu'un traître. Source de reflets infiniment variables et complexes, c'est le presque imperceptible instant où l'homme bascule de l'une à l'autre identité qui éveille la sensibilité de l'écrivain.

³⁹⁹ MT p. 44.

⁴⁰⁰ JLB, *La forma de la espada*, *Artificios*, 1944, TI. p. 491. JLB, *La Forme de l'épée*, *Artifices*, TI. p. 517.

⁴⁰¹ JLB, *El Fin*, *Artificios*, TI. p. 519. JLB, *La fin*, *Artifices*, TI. p. 547.

⁴⁰² JLB, *Tema del traidor y del héroe*, *Artificios* T I. p. 496. JLB, *Thème du traître et du héros*, *Artifices*, TI. p. 522.

⁴⁰³ JLB, *La Muerte y la brújula*, in *Artificios*, TI. p. 499. JLB, *La mort et la boussole*, *Artifices*, TI. p. 525.

⁴⁰⁴ JLB, *Abenjacán El bojarí muerto en su laberinto*, *El Aleph*, 1949, TI. p. 600. JLB, *Aben Hakam el Bokhari mort dans son labyrinthe*, *L'Aleph*, TI. p. 635.

Comme nous le savons, Borges fut très sensible aux ouvrages touchant à la thématique du double dans la littérature en général et dans la littérature anglaise en particulier, dont il s'est beaucoup inspiré, notamment auprès d'ouvrages qu'il cite : *Le cas étrange du Dr. Jekyll et de Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson ; *The Jolly Corner* d'Henry James et *William Wilson* d'Edgar Allan Poe. Comme Valéry, l'écrivain argentin voue un culte hors pair au maître américain E. A. Poe. Selon les textes de Borges que nous avons cités dans l'introduction au sujet de Valéry, nous pouvons en déduire que l'écrivain argentin avait déjà lu *Monsieur Teste*.

Parmi les très nombreux textes qui touchent au sujet du double dans l'œuvre de l'auteur de *El Aleph*, nous en avons choisi deux, les plus proches de la sensibilité valéryenne, pour établir un parallèle avec *Monsieur Teste* : *Borges y yo*⁴⁰⁵ et *El Otro*⁴⁰⁶.

Dans son récit intitulé *El Otro* inséré dans le recueil *El Libro de arena*, Borges imagine un tête-à-tête audacieux, une sorte de voyage à la fois dans le temps et dans l'espace où Borges septuagénaire, professeur à l'Université de Cambridge, rencontre Borges adolescent. Cette rencontre, qui se déroule en deux endroits différents⁴⁰⁷ (à Cambridge pour l'aîné et à Genève pour le cadet) et à deux époques différentes (1918 et 1969), réunit deux hommes qui s'observent comme si chacun était le miroir de l'autre (même si l'aîné est déjà, comme on le sait, atteint de cécité). L'enjeu fictif est original ; cependant, au fur et à mesure que nous pénétrons dans le récit, nous découvrons la présence d'un troisième homme. Il y a d'un côté Borges, le professeur à Cambridge, homme d'un certain âge, paraissant sous le nom de « Borges » (qui est aussi le narrateur), de l'autre Borges, l'étudiant à Genève, jeune homme paraissant sous le nom de « l'autre »⁴⁰⁸ et enfin, bien entendu, Jorge Luis Borges, l'auteur.

⁴⁰⁵ JLB, *Borges y yo*, *El Hacedor* 1960, TII p. 186. JLB, *Borges et moi*, *L'Auteur*, TII p. 28.

⁴⁰⁶ JLB, *El Otro*, in *El libro de arena*, 1975, TIII, p. 11. JLB, *L'Autre*, *Le livre de sable*, TIII, p. 481.

⁴⁰⁷ L'endroit est décrit comme celui qui « está en dos tiempos y en dos sitios » / « est à la fois dans deux époques et en deux endroits. *Ibid.*, p. 16 ; *Ibid.*, p. 487.

⁴⁰⁸ L'auteur a recours ici à l'un de ses outils de prédilection : le livre dans le livre ou l'histoire dans l'histoire, puisque, au-delà des simples besoins narratifs il introduit, parmi les lectures du jeune étudiant, celle de *Le Double* de Fédor Dostoïevski. Jaime Alazraki, *Versiones, Inversiones, reversiones*, éd. Campo Abierto, 1977, p. 13.

Le vieil homme, qui est aussi le narrateur, est confronté à celui qu'il appelle son *alter ego* ; il revoit dans cet autre sa propre jeunesse, ses illusions de poète engagé⁴⁰⁹, sa vague indifférence mêlée de méfiance, sa rhétorique astucieuse. Le jeune homme entrevoit à son tour, chez l'aîné, son avenir, un personnage inspirant une assurance proche de la sagesse, une foi confirmée dans l'homme comme être unique. Il comprend enfin ce qui adviendra : la dégénérescence de sa propre mémoire ainsi que l'inévitable perte de la vue.

Quant à l'auteur, il introduit ici une nouvelle dimension. Il apporte un regard critique face à ses deux « moi » qui sont ses personnages. Concernant ce rapport, nous avons relevé certains critères.

Tout d'abord naît chez le « narrateur » un sentiment paternel quand il avoue : « J'éprouvai pour ce pauvre⁴¹⁰ garçon, qui m'était plus intime que s'il eût été de ma propre chair, un élan d'amour⁴¹¹ ». Puis surgit une véritable reconnaissance due à une passion commune pour les livres. L'aîné déclare : « Nous n'avons pas changé⁴¹² ». Mais le sentiment fraternel se transforme vite en un rapport d'opposition :

« El hombre de ayer no es el hombre de hoy, sentenció algún griego. Nosotros dos [...] somos tal vez la prueba ». /

« L'homme d'hier n'est pas l'homme d'aujourd'hui, a proclamé un certain Grec. Nous deux [...] en sommes peut-être la preuve⁴¹³ ».

Au constat d'une dissemblance profonde naît le désaccord final. Aucun des deux hommes ne veut admettre qu'il est le « rêve⁴¹⁴ » de son « alter ego », autrement

⁴⁰⁹ Dans les années 1920, Borges participa, en Espagne, à la fondation du mouvement appelée « Ultraïste » (*d'ultra*, plus loin, au-delà) qu'il introduira plus tard en Argentine. Au refus de *l'imposture des mots* et de *tout ornement*, le poète argentin ajoute une dimension spirituelle. Ce mouvement croit à la métaphore comme représentation idéale du genre poétique. E. Rodríguez Monegal attribue à Borges la trouvaille de « *l'adjectif métaphorique* » présent, par exemple, dans *je suis cette maladroite intensité qu'est une âme*. (E. Rodríguez Monegal, *Borges*, éd. cit. p. 35.). La maturité et la quête d'un style propre épuré, éloigne Borges de ce courant, ce qui explique le ton ironique de l'aîné dans *Borges y yo*.

⁴¹⁰ La version originale définit le garçon comme un « muchacho », un « garçon », sans adjectif « pauvre ».

⁴¹¹ JLB, *El Otro, El Libro de arena*, II, p. 13. JLB, *L'Autre, Le Livre de Sable*, II., p. 484.

⁴¹² *Ibid.*, p. 16 ; *Ibid.*, p. 487.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 14 ; *Ibid.*, p. 485.

dit, que l'un des deux est fictif. L'auteur refuse de prendre parti, peut-être suggère-t-il ainsi que, si l'échec du rapport entre les deux hommes est inévitable, il n'en est pas moins la preuve que chacune des deux identités est authentique, ou, pour être fidèle à sa philosophie, que chacun des deux personnages est imaginaire puisque la matière de l'homme est éphémère. Ainsi le narrateur déclare-t-il : « je compris que nous ne pouvions pas nous comprendre⁴¹⁵ ». Et aussi : « Nous étions trop différents et trop semblables⁴¹⁶ ». La conclusion est paradoxalement simple, l'identité initiale d'un homme n'a rien en commun avec une identité qui a accumulé l'expérience de toute une vie. Au-delà de ce constat ce que l'auteur suggère est que, si un même homme change inévitablement au long d'une vie, au point de devenir un étranger pour soi, il contient en lui autant d'identités possibles. Pensons à Teste lorsqu'il s'écrie : « mon possible ne m'abandonne jamais⁴¹⁷ ». Ici, l'auteur s'attarde précisément sur la métamorphose opérée par le temps ; il est naturel que l'homme jeune ne s'identifie pas au vieillard et que tous deux soient aussi différents que le sont deux étrangers. C'est une façon d'expliquer la multiplicité identitaire qui demeure au cœur de chacun.

Lors de notre introduction nous avons évoqué la fragilité de l'état d'esprit de Valéry lorsqu'il songe à créer M. Teste, les personnalités admirées qu'il souhaite concentrer dans son héros et ses espoirs secrets quant à une possible carrière littéraire. Néanmoins, son personnage sera en grande partie érigé à l'image de son géniteur. C'est de Valéry que son ami Fontainas parle quand il évoque un homme étant « le maître de sa pensée » et d'ajouter que « personne n'a sur sa propre pensée un pouvoir aussi sûr et aussi net⁴¹⁸ ». Et A. Maurois définit le poète comme « l'homme qui fut le lieu de ses pensées⁴¹⁹ ». Or c'est le propre Valéry qui, en affirmant : « Je ne m'abandonne jamais. Je ne le puis », expose la hiérarchie de la réflexion dans une démarche intellectuelle fondée sur sa construction identitaire. Le retour systématique de Valéry vers son soi, se fait néanmoins au détriment de n'importe quelle chose, fût-ce la pensée elle-même quand, éphémère et multiple, il sent qu'elle lui échappe : « Il arrive [...] que si quelque impression trop forte me veut à tout prix, il faut qu'elle soit vaincue et je la

⁴¹⁴ Nous nous attarderons sur le thème du rêve dans la partie sur l'univers onirique.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 15 ; *Ibid.*, p. 486.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 15 ; *Ibid.*, p. 486.

⁴¹⁷ MT p. 134.

⁴¹⁸ M. Jarrety, *Paul Valéry*, éd. citée, p. 124.

⁴¹⁹ A. Maurois, « Conferencia », éd citée. p. 349

fuis physiquement, par évanouissement. Je nous détruis ensemble⁴²⁰ ». Tel Teste, Valéry se construit sur une continuelle destruction de ses états de faiblesse, de non-réflexion. Valéry semble considérer comme « doubles », comme étrangers à lui, tous les états (les parties de sa personnalité) qui ne répondent pas aux normes de sa mécanique psychique. Aussi, lorsque H. Brémond préface ses entretiens avec le poète, il profère les propos suivants : « [M. Teste] c'est l'ami le plus intime de Valéry, et l'être qui a eu sur lui le plus d'influence, au moins depuis le jour où ils ont pris, si l'on peut dire, conscience l'un de l'autre – influence excessive⁴²¹ ». Comme Teste précisément, Valéry est un grand observateur social⁴²² et, son premier objet observé est, bien entendu, son propre soi. Nous reviendrons par la suite sur ce problème du double public que Borges abordera à son tour.

Dans *Les Extraits du Log-Book*, Valéry évoque ce sentiment d'identification et de non-identification, d'attraction et de répulsion que tout être semble éprouver dans son soi intime. « Un autre Même⁴²³ », c'est dans ces termes que l'auteur du *Narcisse* désigne ce double qui est tour à tour « faible » et « fort », bête et intelligent, connu et inconnu, qui représente, en fait, les facettes de l'individu. Ce processus peut faire naître l'absence d'identification, voire la répulsion, pouvant aller jusqu'à l'aliénation. Lorsque Teste ne peut admettre ou reconnaître une de ses facettes de son caractère, il peut aller jusqu'au déni de soi. L'exemple le plus éclairant de cette démarche est une des notes du *Log-Book* : « Je ne suis pas bête, parce que toutes les fois que je me trouve bête, je me nie – je me tue⁴²⁴ ». Cette sentence est l'écho de celle de l'incipit du livre – « La bêtise n'est pas mon fort⁴²⁵ » – qui, prononcée par le narrateur-personnage, résume à elle seule toute la théorie de *Monsieur Teste*, la crainte majeure d'un homme à la recherche d'une pureté intellectuelle impossiblement parfaite. Les deux réflexions tendent à abolir le double qu'est l'ignorance.

⁴²⁰ PV, Ego, Cahiers I, éd. citée, p. 44.

⁴²¹ H. Brémond, Préface aux « Entretiens avec Paul Valéry », éd. citée, p xxxv .

⁴²² Valéry nous dévoile sa vision de la société, ainsi que son goût pour le rôle de spectateur : « Rien, du reste, de plus amusant que d'observer et de classer tous les genres et sous-genres de moyens de dépréciation en usage dans les Lettres... [...] Il n'est pas, en effet, un quolibet ou une injure de cette espèce qui ne dévoile instantanément le fond très peu profond de l'âme du railleur. C'est la cour mise à nu dans toute son indigence ». *Ibid.*, p. 150.

⁴²³ MT p. 68.

⁴²⁴ MT p. 74.

⁴²⁵ MT p. 15.

Pour revenir à *El Otro*, nous lisons, concernant le jeune et le vieillard : « Chacun des deux était la copie caricaturale de l'autre⁴²⁶ ». Notons que Borges et Valéry ont tous les deux recours au même terme : « caricature », ce qui indiquerait qu'ils prévoient dans ce double une part de parodie, de burlesque, comme si le double devait représenter ce qu'il y a de honteux, une partie cachée, que l'on réfute (la caricature étant la copie déformée ou la représentation d'un objet original). Pour sa part Teste voit la caricature à travers les manifestations liées aux sentiments, aux émotions ou aux sensations des autres qu'il considère, nous l'avons déjà évoqué, comme une attitude excessive, presque stupéfiante.

À l'orée de la pensée du très célèbre Héraclite, Borges rappelle qu'un même homme ne peut descendre deux fois dans le même fleuve⁴²⁷ – car le fleuve, métaphore du temps, aussi bien que l'homme et sa matière inconstante, se transforment sans cesse. Le Borges septuagénaire dans *El Otro* constate : « L'homme d'hier n'est pas l'homme d'aujourd'hui⁴²⁸ ». Et lorsqu'il revient dans le passé il « se retrouve » comme s'il retrouvait un inconnu :

« Al fin y al cabo, al recordarse, no hay persona que no se encuentre consigo misma » /

« En fin de compte, quand on se souvient, on ne peut se retrouver qu'avec soi-même⁴²⁹ ».

Ainsi, la quête de l'identité semble être un va-et-vient entre ces diverses personnalités que nous pouvons qualifier de temporelles. À travers ce texte, nous avons pu voir que le jeune et le vieillard, au-delà de leur goût inaltérable pour la littérature, ne peuvent se comprendre ; ils sont aussi complémentaires qu'ils restent infiniment dissemblables ; seul le temps saura montrer que l'essence intime des deux Borges est restée intacte. Faut-il le parcours d'une vie pour se retrouver ou pour se reconnaître ?

⁴²⁶ JLB, *El Otro, El Libro de arena*, III, p. 15. JLB, *L'Autre, Le Livre de Sable*, II, p. 486.

⁴²⁷ Dans la *Lettre d'un ami*, l'auteur se réfère aussi au parcours de l'homme comme « la navigation de sa vie ». MT p. 84.

⁴²⁸ JLB, *El Otro, El Libro de arena*, III, p. 14. JLB, *L'Autre, Le Livre de Sable*, II, p. 485.

⁴²⁹ La traduction exacte, en français, est plutôt « en fin de compte, quand on se souvient de soi, on ne peut pas ne pas se retrouver avec soi-même ». Nous traduisons.

Comme nous l'avons annoncé, un autre texte nous intéresse touchant au thème du double, à savoir *Borges y yo*, qui fait partie du recueil *El Hacedor / L'Auteur*⁴³⁰. L'intrigue nous rappelle celle de *El Otro*, car il s'agit également de la rencontre entre deux Borges. Toutefois, le tête-à-tête est envisagé d'un autre angle. En effet, si le récit précédent mettait en scène un homme face à lui-même, dans le passé ou dans l'avenir, cette nouvelle page rassemble deux Borges qui cohabitent dans une unité temporelle ; Borges-homme privé, qui est à la fois le narrateur et qui parle à la première personne, et Borges-homme public, l'écrivain célèbre, qui apparaît sous la forme de « Borges », « il » ou « l'autre ». *Borges y yo* constitue, de toute évidence, une sorte de confession ou d'autoportrait. Notons que, outil commun au genre fictif, l'auteur se glisse souvent dans la peau de ses personnages.

Dans *Borges y yo*, les deux portraits sont entrelacés. Le premier, celui de l'homme privé, esquisse un individu aux goûts simples⁴³¹, aimant « les sabliers, les planisphères, la typographie du XVIII^e siècle, les étymologies, le goût du café et la prose de Stevenson⁴³² ». À travers ce passage, l'homme privé revendique la simplicité et l'humilité, qualités humaines supérieures, à ses yeux, à toutes les autres⁴³³. En revanche le deuxième portrait, celui de l'homme public, met en lumière celui de son *alter ego*, l'homme public qui, à la différence du premier, est assimilé à des actes méprisables : il

⁴³⁰ JLB, *Borges y yo*, *El Hacedor*, II., p. 186. JLB, *Borges et moi*, *L'Auteur*, II., p. 28.

⁴³¹ Au sujet du dédoublement identitaire, l'auteur l'interprète ainsi : « En cuanto a dos Borges, he tomado aguda conciencia del hecho de que hay dos, porque cuando pienso en mí, pienso, digamos, en un hombre bastante secreto, mas bien vacilante, que anda a tientas. De alguna manera, eso es imposible de conciliar con el hecho de que parece que estoy dando conferencias todo el tiempo y viajando por todo el mundo [...] Así pienso que esos dos hombres son diferentes : el hombre privado y el hombre público ». / « Quant aux deux Borges, j'ai pris pleinement conscience du fait qu'il y en a deux, parce que lorsque je pense à moi, disons, je pense à un homme assez secret, plutôt vacillant, qui avance à tâtons. D'une certaine manière, ceci est impossible à concilier avec le fait qu'il semble que je donne des conférences tout le temps et que je voyage à travers le monde [...]. Donc, je pense que ces deux hommes sont différents : l'homme privé et l'homme public ». Carlos Cortínez, *Con Borges (texto y persona)*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1988, p. 36. Nous traduisons.

⁴³² JLB, *Borges y yo*, *El Hacedor*, II., p. 186. JLB, *Borges et moi*, *L'Auteur*, II., p. 28.

⁴³³ À propos de la simplicité, l'écrivain Julien Green remémore sa rencontre avec Valéry : « In spite of his growing fame, there is nothing solemn about Paul Valéry. He does not hope to be understood by more than a few [...] he is embarrassed by compliments of the variety known as flowery, above all he sincerely resents being called Maître ». / « En dépit de sa renommée grandissante, il n'y avait rien de solennel chez Valéry, il n'espérait pas être compris par plus d'un petit nombre [...] et les compliments, principalement ceux de la variété style fleuri, l'embarrassaient, et par dessus tout il détestait qu'on l'appelât Maître ». Julien Green, *L'homme et son ombre / Writers I have known*, traduit par J. Green, Paris, Seuil, 1991, p. 172.

est « vaniteux » et doté d'une « manie perverse de tout falsifier et magnifier⁴³⁴ ». Nous retrouvons le miroir déformant que nous avons évoqué précédemment, suggéré par le substantif « caricature » : l'homme ne reconnaît pas sa part honteuse, monstrueuse ? – qu'il refuse de dévoiler. Pourtant, comme il est dit : « il [serait] exagéré de prétendre qu'il y a de l'hostilité dans [leurs] relations⁴³⁵ », même si le narrateur (ici synonyme de Borges-privé) constate la difficulté d'établir une relation « normale » avec son *alter ego*.

Le lecteur assiste, *in fine*, à une confusion des identités puisque, suite à la phrase qui clôt le texte, celui qui écrit – qui est censé être l'homme privé – déclare ne pas savoir qui il est, qui « écrit », ce qui oblige le lecteur à réinterpréter le texte à rebours. Et si c'était l'homme public qui s'était glissé dans la peau de l'homme privé ? Cette hypothèse instaure une ambiguïté parfaite, en mettant en lumière l'exemple précis de la perte de l'identité et son rapport à l'écriture. Elle propose de réinterpréter les limites de l'écriture en tant qu'outil, elle aussi, de la fiction narrative.

Or, à propos du rapport qu'entretiennent les deux Borges, il n'est pas sans rappeler les méandres de ce que Teste appelle sa « politique interne » dont il évoque les particularités, tout d'abord dans l'incipit que nous avons déjà cité⁴³⁶, et entre autres à travers le passage suivant :

« Il est impossible de recevoir la « vérité de soi-même, déclare-t-il. Quand on la sent se former (c'est une impression), on forme du même coup un autre soi inaccoutumé ... dont on est fier, dont on est jaloux... (C'est un comble de politique interne). Entre Moi clair et Moi trouble, poursuit-il ; entre Moi juste et Moi coupable, il y a des vieilles haines et de vieux arrangements, de vieux renoncements et de vieilles supplications⁴³⁷. »

Cet extrait pourrait parfaitement s'insérer dans *Borges y yo*. Le Borges-homme-privé est dépendant du Borges-homme-public ; double qui lui donne une identité, même

⁴³⁴ JLB, *Borges y yo*, *El Hacedor*, II., p. 186. JLB, *Borges et moi*, *L'Auteur*, II., p. 28.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 186 ; *Ibid.*, p. 28.

⁴³⁶ La citation est la suivante : « je crois m'être toujours bien jugé. Je me suis rarement perdu de vue ; je me suis détesté, je me suis adoré ; - puis, nous avons vieilli ensemble ». MT p. 15.

⁴³⁷ MT p. 62-63.

si le premier avoue ne pas se reconnaître dans le second. Tel que le décrit le passage cité ci-dessus, le rapport établi entre les deux hommes a les atouts d'un pacte faustien. L'homme privé est obligé d'accepter la présence de l'écrivain pour survivre « survivre dans l'autre », car, sans ce que Valéry appelle ironiquement le « pourboire public », il est « condamné à disparaître⁴³⁸ ». Dans *Borges y yo* le récit dévoile une isotopie mêlée de la méfiance et du mensonge : « sauver », « acteur », « ourdir », « manie perverse », « falsifier et magnifier » ; mais également de la captivité : « me libérer de lui », « ma vie est une fuite », « me sauver », « disparaître », « survivre »⁴³⁹. Cette figure de rhétorique révèle une relation de force qui place une identité au-dessus de l'autre et l'homme privé comme victime de son *alter ego*. Bien qu'ils cohabitent, la tournure finale, comme nous l'avons souligné, révèle une totale perte de repères, quasi d'identité : « Je ne sais lequel des deux écrit cette page⁴⁴⁰ ». Borges-privé, a du mal à admettre sa célébrité car, malgré celle-ci, il a continué à vouloir être le même.

C'est un sentiment presque analogue que ressent Valéry qui n'a pas véritablement cherché à intégrer le monde des honneurs, et qui semble, vers la fin de sa vie, surpris de tant de reconnaissance intellectuelle. Valéry est un voleur de solitude. Il confie à F. Lefèvre :

« [Si vous saviez] combien je ressens douloureusement cette sorte de dispersion, cet émiettement que m'infligent les conditions de l'existence à Paris et les étranges devoirs de l'homme qui, bon gré, mal gré, est livré au public⁴⁴¹. Ne plus s'appartenir, ou plutôt ne plus appartenir à ses meilleurs moments, est une espèce de supplice de cet enfer spirituel⁴⁴². »

⁴³⁸ JLB, *Borges y yo*, *El Hacedor*, II, p. 186. JLB, *Borges et moi*, *L'Auteur*, II, p. 28.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 186 ; *Ibid.*, p. 28.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 186 ; *Ibid.*, p. 28.

⁴⁴¹ C'est à l'auteur lui-même que nous devons le pouvoir surnaturel de cet « observateur éternel » qu'est Teste. Au long des entretiens avec Lefèvre, celui-ci déclare que l'écrivain soumet son intelligence à une curiosité constructive, scientifique presque car la société, cette « comédie humaine » (où se retrouvent tous les types sociaux : « le politique, le financier, le diplomate, l'homme d'Église, l'homme d'esprit, l'homme de club, l'homme de lettres » - p. 149-150) est passée au scalpel par les grands yeux du poète qui affirme : « Certains propos échangés autour d'une table de dîner ou de thé instruisent et mûrissent un homme bien plus que la lecture de cent volumes ». Est-ce pour cela que Teste méprise la lecture ? F. Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, p. 149.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 143.

La renommée est, pour le poète, synonyme d'« émiettement », voire de dépersonnalisation, elle est vécue comme une souffrance profonde, un « supplice », un « enfer » puisqu'il fait regretter au poète le délicieux tête-à-tête matinal. Alors que la solitude est propice à la création et permet le dialogue avec soi-même, les moments partagés lui volent sa nature intime.

Pour revenir à *Monsieur Teste*, les considérations du narrateur-personnage qui prennent place dans les premières pages de *La Soirée*, résument et expliquent, en quelque sorte, le comportement du personnage qui va entrer en scène par la suite : Edmond Teste. Mais les propos du narrateur-personnage rejoignent ceux du héros, ils épousent, comme nous l'avons indiqué, ceux de son ami avec une si étonnante similitude, ils se confondent à un point tel qu'ils brouillent toutes les pistes. Puisque le lecteur n'a presque aucune information sur l'identité du narrateur, il attribue la voix du narrateur-personnage soit à Teste, soit au propre Valéry. Ce jeu est pratiqué sans cesse par l'auteur, à l'exception des parties où le nom propre « Teste » apparaît dans le titre du « chapitre », comme par exemple, les *Extraits du Log-Book de M. Teste*. En revanche le narrateur-personnage, est-il celui qui apparaît par la suite comme « un ami » ? Rien n'est explicite, ce qui contribue au flou porté sur les portraits non finis des personnages et qui autorise le lecteur à une plus grande liberté quant aux propos tenus. D'autre part – est-ce à l'insu de Valéry ? – l'importance gît dans le sens du discours et non dans l'émetteur du discours. En ce sens, Borges rejoint pleinement le poète français puisqu'il suggère l'effacement de l'identité face à la toute-puissance du discours, fût-il oral ou écrit.

La partie intitulée *Dialogue, ou nouveau fragment relatif à Monsieur Teste*⁴⁴³ propose des réflexions qui s'inscriront dans la même optique thématique, proposant cette fois une métaphore de l'univers parisien, microcosme clé où la vie culturelle rassemble les esprits ambitieux, ceux qui se croient des « êtres supérieurs⁴⁴⁴ ». Mais les premières pages de *La Soirée* ainsi qu'une grande partie de la *Lettre d'un ami* nous livrent également une série de réflexions acerbes sur les dangers de la célébrité. Le narrateur, aux allures définitivement valéryennes, dévoile ses opinions sur le succès

⁴⁴³ Cette partie figurant entre *La Promenade avec Monsieur Teste* et *Pour un portrait de Monsieur Teste* a été omise dans la table des titres de l'édition de 1946.

⁴⁴⁴ MT p. 16.

littéraire, synonyme pour lui de prison terrifiante et fatale. Ce concept, en effet, serait étroitement lié à celui de la vanité, de la faiblesse et de la bêtise, connotées par le mot « erreur⁴⁴⁵ ». Le génie reconnu, nous dit-on, « en échange du pourboire public, donne le temps qu'il faut pour se rendre perceptible, l'énergie dissipée à se transmettre et à préparer la satisfaction étrangère⁴⁴⁶ ». Tel son personnage, Valéry éprouve un mépris certain envers la « gloire⁴⁴⁷ », cette traîtresse qui dénature l'homme « dont le principal instrument est l'opinion que l'on a de soi-même, et dont la matière première est l'opinion que les autres ont de vous⁴⁴⁸ ». Par ailleurs, le narrateur-personnage de *Monsieur Teste* rejoint les propos du narrateur de *Borges y yo*, quand il affirme que, croyant être unique, l'homme public ne fait que « dire ; redire ; contredire ; prédire ; médire⁴⁴⁹... », autrement dit il ne fait que répéter, mimer, copier dans une éternelle et grotesque représentation. C'est au narrateur, par ailleurs, d'avancer l'idée d'après laquelle il n'y a pas de moi absolu, qui est l'idée phare des écrits de Borges. Dans la *Lettre d'un ami*, nous verrons resurgir les mêmes inquiétudes : « Ils [les hommes célèbres] fondent chacun son existence sur l'inexistence des autres, mais auxquels il faut arracher leur consentement qu'ils n'existent pas...⁴⁵⁰ ». Ici, la dualité est un passage à l'acte – s'agit-il d'un pacte méphistophélique ? – où l'homme vend son âme pour une illusion d'identité. Et le narrateur-personnage de poursuivre : « Ils ne vivent que pour obtenir et rendre durable l'illusion d'être seuls – car la supériorité n'est qu'une solitude située sur les limites actuelles d'une espèce⁴⁵¹ ».

Nous constatons en outre l'embarras éprouvé par le narrateur de *Lettre d'un ami*, lorsqu'il s'agit de définir le mot « intellectuel ». Il en déduit que le succès atteint par des faux-intellectuels, des faux-savants, tient beaucoup au hasard, voire au jeu. Il s'agit pour devenir célèbre de bénéficier d'un « certain regard », qui transforme n'importe quelle chose en « presque tout », ou les réduit « à presque rien⁴⁵² ». Ceci rend la gloire artificielle, comme le suggère aussi l'auteur dans *Borges y yo*. Par ailleurs, cette

⁴⁴⁵ Le mot « erreur » intervient à quatre reprises dans cet extrait, de même trouvons-nous le terme « faute » et le verbe « tromper ». MT p. 16.

⁴⁴⁶ MT p. 16.

⁴⁴⁷ MT p. 16.

⁴⁴⁸ MT p. 82.

⁴⁴⁹ MT p. 82.

⁴⁵⁰ MT p. 83.

⁴⁵¹ MT p. 83.

⁴⁵² MT p. 91.

comédie l'est d'autant plus que le narrateur annonce un effet de miroir évident : « Tout ce peuple intellectuel e[st] comme l'autre⁴⁵³ ». Les prétendus intellectuels représentent la société toute entière qui par ses règles, ses frasques, ses fausses valeurs, sa vanité, ses honneurs miroitants, construit un mécanisme artificiel de réussite sociale. Parallèlement, la société de savants et marginaux du jardin botanique dans *Monsieur Teste* est aussi une image de ce qui pullule à l'extérieur, dans les milieux politique, social et littéraire. Toujours dans cette optique, nous pensons au Minotaure, personnage principal de *La casa de Asterión*, qui évoque la société comme une masse sans traits caractéristiques, sans pitié, sans compréhension, moqueuse et superficielle. Pareillement sa demeure, qui semble se répéter à l'infini, est à l'image d'Astérion qui incarne une personnalité sans limites. Un nouvel effet de dédoublement est mis en place car à l'extérieur du labyrinthe les mêmes rituels ont lieu : on tue pour survivre, on s'ennuie, on attend, on souffre. Nous pouvons cependant nous interroger sur l'avenir d'Astérion en dehors du labyrinthe : privé de repères sociaux, culturels, survivrait-il ?

Revenant à notre nouvelle, dans la *Lettre d'un ami*, qui est une longue réflexion sur la célébrité, Paris est présenté comme le centre de l'univers culturel, comme un labyrinthe intellectuel se trouvant au centre du monde et décrit ainsi par le narrateur : « point de lieu sur la terre [...] où le langage ait plus de fréquence, plus de résonance, moins de réserve, qu'en ce Paris où la littérature, et la science, et les arts, et la politique d'un grand pays sont jalousement concentrés. Les Français, poursuit-il, ont amassé toutes leurs idées dans une enceinte. Nous y vivons dans notre feu⁴⁵⁴ ». C'est ce milieu qui est sur la ligne de mire d'un Teste fortement cynique. L'homme semble rêver de ce qui le détruit. C'est pourquoi Teste déclare lors de la soirée à l'Opéra : « On n'est *beau*, on n'est extraordinaire que pour les autres⁴⁵⁵ ! ». L'homme, croyant être adulé par ses talents, pensant appartenir à une « hiérarchie fondée sur la rareté⁴⁵⁶ », perd sa faculté créatrice, s'annulant soi-même.

Cette lutte identitaire est perçue par le lecteur comme un constant rapport de forces, comme nous le voyons chez Borges où l'individu, croyant devenir unique, se

⁴⁵³ MT p. 91. Le terme « intellectuel » est entre guillemets dans le texte.

⁴⁵⁴ MT p. 82.

⁴⁵⁵ MT p. 25.

⁴⁵⁶ MT p. 83.

mêle finalement à tous les autres, dans une illusion de « peuple d'uniques⁴⁵⁷ » où « tout le monde s'imité⁴⁵⁸ ». Et, à l'image du Borges-homme-privé dans *Borges y yo* qui se sent dépossédé de son érudition, Teste de déclarer : « Ils [ceux qui cèdent à une quelconque influence extérieure] sont mangés par les autres⁴⁵⁹ ! ».

C'est ce qu'avec d'autres outils l'auteur exprime dans *Borges y yo*, où est présent un processus d'aliénation que l'homme privé subit face à l'homme public (« je me reconnais moins dans ses livres qu'en beaucoup d'autres⁴⁶⁰ » avouera le narrateur) ; il met en lumière un renoncement, un abandon, et une perte d'identité inévitables (« je lui cède tout », ou bien « c'est à l'autre, à Borges, que les choses arrivent⁴⁶¹ »). Cela semblerait être le passage obligé pour « justifier » sa propre existence, pour « persévérer » dans l'autre, voire même pour « survivre » à cet autre. Borges écrivain est dépeint avec une emphase proche de la subjectivité et du mépris. C'est à cet « autre » (l'apostrophe apparaît à quatre reprises dans le texte) que le narrateur attribue la pédanterie (« modo vanidoso » / « une certaine complaisance⁴⁶² »), l'hypocrisie, (« esa perversa costumbre de falsear y magnificar » / « sa manie perverse de tout falsifier et magnifier⁴⁶³ ») et des défauts tels que la perversité. Il est enfin comparé à un *acteur*, dont il semble rassembler tous les attributs ; en effet, il sait « transfigurer ; ourdir ; falsifier ; magnifier⁴⁶⁴ ». Le sentiment de perte de l'identité est renforcé par cette confrontation douloureuse où l'homme constate sa dépossession tant psychique (« je perds tout ») que physique (« je dois persévérer en Borges, non en moi⁴⁶⁵ »).

Ainsi, Borges-homme-privé avoue s'être plié aux règles instaurées par son double, l'homme-public, particulièrement à une lutte constante (« il faudra que j' imagine autre chose » avouera-t-il), et à la fuite (« ma vie est une fuite⁴⁶⁶ »). Or le narrateur de *Monsieur Teste* déclare être en prise avec une « douloureuse⁴⁶⁷ » bataille

⁴⁵⁷ MT p. 83.

⁴⁵⁸ MT p. 24.

⁴⁵⁹ MT p. 25.

⁴⁶⁰ JLB, *Borges y yo*, *El Hacedor*, II, p. 186. JLB, *Borges et moi*, *L'Auteur*, II, p. 28.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 186 ; *Ibid.*, p. 28.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 186 ; *Ibid.*, p. 28.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 186 ; *Ibid.*, p. 28.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 186 ; *Ibid.*, p. 28.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 186 ; *Ibid.*, p. 28.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 186 ; *Ibid.*, p. 28.

⁴⁶⁷ MT p. 16.

contre soi-même, pouvant conduire jusqu'au « suicide intellectuel » (« Je me terminais de toutes mes forces⁴⁶⁸ » déclare-t-il). Dans les *Extraits du Log-Book* on peut trouver les propos suivants, que nous avons déjà transcrits : « Je ne suis pas bête parce que toutes les fois que je me trouve bête, je me nie – je me tue⁴⁶⁹ ». Dans cette lutte avec soi-même, susceptible d'entraîner la mort (pense-t-il vraiment au suicide ? est-ce une allusion inconsciente au silence valéryen ?), le narrateur-personnage de *Monsieur Teste* déclare que dans le choix entre le soi « privé » et le soi « public » (celui qu'il appelle ironiquement « le grand homme » ou « l'être supérieur⁴⁷⁰ ») il s'est choisi lui-même : « Je me suis préféré⁴⁷¹ ». Il ne conçoit pas le partage, tel qu'on le voit dans *Borges y yo* quand il est dit, en guise de fin : « No sé cual de los dos escribe esta página » / « Je ne sais lequel des deux écrit cette page⁴⁷² ». Il nous apprend que les vrais génies, pour lui, ne sont pas ceux que tout le monde croit connaître ; ce sont, au contraire, des êtres secrets, « invisibles⁴⁷³ » vivant dans « l'anonymat », tel ce mystérieux M. Teste qui semble avoir découvert des lois « que nous ignorons ». « J'ai rêvé alors », explique le narrateur-personnage, « que les têtes les plus fortes, les inventeurs les plus sagaces, les connaisseurs le plus exactement de la pensée devaient être des inconnus, des avarés, des hommes qui meurent sans avouer⁴⁷⁴ ». Selon lui, les grands esprits recèlent de véritables « chefs-d'œuvre intérieurs⁴⁷⁵ » insoupçonnés, qu'ils se doivent de reconnaître, tel un trésor perdu, et de transmettre. Teste, bien entendu, fait partie de ces génies anonymes puisqu'il semble immunisé contre le « délire des grandeurs⁴⁷⁶ ». Il rejoint naturellement l'idée valéryenne de la joie secrète des trouvailles intellectuelles. Valéry, comme nul n'ignore, avait commencé à se confier dans ce qui deviendrait les *Cahiers*, afin d'être à l'abri du regard des autres, à l'abri de leur jugement, bon ou mauvais, mais aussi à l'abri des règles infligés par l'écriture. C'est pourquoi un langage « *self* » s'est imposé.

⁴⁶⁸ MT p. 16.

⁴⁶⁹ MT p. 74.

⁴⁷⁰ MT p. 16.

⁴⁷¹ A la lecture de cette déclaration il nous est impossible de ne pas revenir sur le choix de Valéry, choix qui l'a tenu à l'écart de la vie littéraire pendant une vingtaine d'années, souhaitant peut-être se préserver de cette sorte d'aliénation dont témoignent ses personnages. MT p. 16.

⁴⁷² JLB, *Borges y yo*, *El Hacedor*, II, p. 186. JLB, *Borges et moi*, *L'Auteur*, II, p. 28.

⁴⁷³ MT p. 17.

⁴⁷⁴ MT p. 17.

⁴⁷⁵ MT p. 17.

⁴⁷⁶ MT p. 83.

Ces « trésors » ou germes de génie sont chez Borges l'équivalent de ce que le narrateur appelle « quelques pages de valeur⁴⁷⁷ ». Celles-ci pourraient justifier (pour reprendre le même terme) l'originalité de l'œuvre littéraire, mais cela ne suffit pas. Borges avance ici ce qui constitue son idée maîtresse en ce qui concerne l'histoire de la littérature : « ce qui est bon n'appartient à personne, pas même à lui, l'autre, mais au langage et à la tradition⁴⁷⁸ ». L'homme est au service de l'art, il se doit de renoncer à son identité (sa renommée), problème mineur face à la puissance indéniable universelle de l'histoire de l'art, de la littérature, de l'humanité tout entière.

En revanche, Valéry et Borges s'accordent pour dire que l'homme public est victime d'un faux « sentiment de liberté⁴⁷⁹ » car, comme on le dit dans *Monsieur Teste*, « son nom le possède⁴⁸⁰ ». N'est-il pas, l'homme, la victime de sa propre ambition qui le pousserait vers une identité inexistante? C'est ce que se demande Borges, nous venons de l'évoquer plus haut. Pour approfondir son idée de la quête de l'identité, l'écrivain argentin introduit le philosophe Spinoza, qu'il place en tête de ses maîtres philosophiques. Il écrit :

« Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser ; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy) ». /

« Spinoza comprit que toute chose veut persévérer dans son être ; la pierre éternellement veut être pierre et le tigre un tigre. Mais moi je dois persévérer en Borges, non en moi (pour autant que je sois quelqu'un)⁴⁸¹ ».

À travers ce passage, l'auteur met en lumière, une fois de plus, son adhésion à la philosophie spinozienne qui voit l'homme comme un être éphémère⁴⁸². Lorsqu'il ajoute, entre parenthèses : « pour autant que je sois quelqu'un », le lecteur doit le mettre

⁴⁷⁷ JLB, *Borges y yo*, *El Hacedor*, II, p. 186. JLB, *Borges et moi*, *L'Auteur*, II, p. 28.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 186 ; *Ibid.*, p. 28.

⁴⁷⁹ MT p. 17.

⁴⁸⁰ MT p. 16.

⁴⁸¹ JLB, *Borges y yo*, *El Hacedor*, II, p. 186. JLB, *Borges et moi*, *L'Auteur*, II, p. 28.

⁴⁸² Nous reviendrons sur ce sujet dans la deuxième partie de cette étude.

en parallèle avec : « je suis condamné à disparaître, définitivement⁴⁸³ ». Borges suggérant que ce qui compte, c'est de pouvoir contribuer à l'histoire de l'humanité avec l'humilité qu'il convient d'avoir.

Si chez Borges, la phrase : « Ma vie est une fuite⁴⁸⁴ » résume, dans une certaine mesure, le rapport confidentiel existant entre l'homme privé et l'homme public, chez Valéry, celui-ci semble être également au sein de la relation intime que l'auteur entretient avec la carrière littéraire dont il rêve. C'est ce qui nous est clairement annoncé dans la préface de *Monsieur Teste*, quand Valéry déclare : « Il me semblait indigne, d'ailleurs, de partir mon ambition entre le souci d'un effet à produire sur les autres, et la passion de me connaître et reconnaître tel que j'étais, sans omissions, sans simulations, ni complaisance⁴⁸⁵ ». Le choix de Valéry rejoint celui du narrateur-personnage, lorsqu'il s'écrie « Je me suis préféré⁴⁸⁶ », autrement dit, je me suis sauvé. Il serait « absurde », le terme apparaît sous les lèvres du narrateur-personnage, de sacrifier les deux trésors majeurs que l'homme possède, le temps et l'énergie, pour une dérisoire « satisfaction étrangère⁴⁸⁷ ». Par ailleurs le terme « énergie » est déjà évoqué, dans la préface, où nous nous laissons dire : « les résultats en général, – et par conséquence, les œuvres, – m'importaient beaucoup moins que l'énergie de l'ouvrier, substance des choses qu'il espère⁴⁸⁸ ». C'est sur ce point que nous rejoignons l'auteur argentin : d'une façon identique, il regrette la perte de ses propres textes qui, une fois publiés, appartiennent aux lecteurs : « tout va à l'oubli ou à l'autre⁴⁸⁹ ».

Notons par ailleurs que ce renversement fondamental, si présent chez les deux auteurs, est la condition *sine qua non* pour se rendre connu. Cependant la crainte majeure du jeune Valéry était surtout de ne pas pouvoir être à la hauteur de ses maîtres. La réclusion volontaire devait être interprétée chez lui comme un synonyme de sagesse, d'excessive prudence, de maturité profonde. Cependant, la fuite du monde dénote forcément une fuite du réel, d'une réalité littéraire que Valéry craignait, comme le note

⁴⁸³ JLB, *Borges y yo, El Hacedor*, II, p. 186. JLB, *Borges et moi, L'Auteur*, II, p. 28.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 186 ; *Ibid.*, p. 28.

⁴⁸⁵ MT p. 8.

⁴⁸⁶ MT p. 16.

⁴⁸⁷ MT p. 16.

⁴⁸⁸ MT p. 8.

⁴⁸⁹ JLB, *Borges y yo, El Hacedor*, II, p. 186. JLB, *Borges et moi, L'Auteur*, II, p. 28.

à juste titre M. Jarrety : « le véritable retournement est là : dans le passage d'un écrivain qui pourrait travailler d'abord pour autrui, à un écrivain qui œuvre d'abord pour soi⁴⁹⁰ ». Teste, en contrepartie, ébauche l'exemple du modèle à la fois adulé et rejeté par Valéry. Tout d'abord, il ne s'insère pas complètement dans la vie sociale, le lecteur ignore quel est le statut social de Teste : s'il joue un rôle social, il est à peine suggéré par une allusion au milieu des finances. Ensuite Teste, le grand chercheur, n'incarne guère une destinée littéraire : il reste le savant « avare », « inconnu » qui recèle peut-être des « chefs-d'œuvre intérieurs⁴⁹¹ », mais qui ne sont pas rendus publics. En effet, aucun écrit littéraire publié ou en gestation, aucun brouillon, essai ou critique n'est issu du système « testien » ; comme leur nom l'indique, les *Extraits du Log-Book* ne sont qu'un ensemble de maximes qui ne peut, en aucun cas, constituer une œuvre littéraire en tant que telle.

Si Borges a déclaré, comme nous l'avons vu dans l'introduction, que Teste est un « demi-dieu » auquel le poète voudrait ressembler tout en reconnaissant qu'il n'est qu'un idéal impossible, Brémond précise, pour sa part : « Valéry n'est pas M. Teste, comme on l'a cru ; pas davantage Madame. Il est l'un et l'autre, Monsieur et Madame, Animus et Anima⁴⁹² ». Il rapproche Valéry des deux visages d'un même être, en s'appuyant sur la parabole claudélienne où Animus, Teste, se sent dépassé par Anima, son épouse. Toutefois, pour réussir le défi de l'œuvre poétique il faut, selon l'auteur, les deux éléments, ce que Valéry a accepté – malgré lui – et grâce à quoi il est devenu un « grand poète⁴⁹³ ».

3- Paradoxal

Comme nous avons pu le voir précédemment Teste est un héros atypique, indescrivable et dont la nature monstrueuse et complexe est source de contradictions immenses. S'il fait de la réflexion intellectuelle le lieu par excellence, il avertit le

⁴⁹⁰ M. Jarrety, *Valéry contre Valéry*, éd. citée, p. 14.

⁴⁹¹ MT p. 17.

⁴⁹² H. Brémond, Préface aux *Entretiens avec Paul Valéry*, éd. citée, p. xlix.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. liii.

lecteur de sa vulnérabilité : « Méprise tes pensées, comme d'elles-mêmes elles passent. - Et repassent⁴⁹⁴ ! ... ». Teste feint un système où l'esprit en est l'« idole⁴⁹⁵ ». Toutefois les *Extraits du Log-Book*, notamment, prouvent que la pensée est, comme l'avait annoncé le propre Valéry dans la préface, « provisoire⁴⁹⁶ ».

Le personnage, par ailleurs, n'a de cesse de constater que ses plus remarquables certitudes peuvent basculer⁴⁹⁷. Il avoue, et reconnaît malgré lui : « je ne sais pas ce qu'est la conscience d'un sot, mais celle d'un homme d'esprit est pleine de sottises⁴⁹⁸ ».

Comment prévoir une réflexion homogène d'un homme qui est indéfinissable ? Nous avons observé chez le protéiforme Teste de profonds contre-sens ; il est un « mystique sans dieu⁴⁹⁹ », il incarne lui-même le « lumineux non sens⁵⁰⁰ » dont parle l'abbé Mosson à Émilie. Le prêtre insiste : « il s'abstrait affreusement du bien [...] mais il s'abstrait heureusement du mal⁵⁰¹ ».

Notons que dans la préface l'auteur avait déjà annoncé les circonstances de la naissance de son héros, ainsi que de son hésitante nature : il « vacille entre le possible et l'impossible », est maître « du connu et de l'inconnu » et est promis à une vie aussi « intense » qu'elle en est « brève ».

Si Teste est l'exemple d'une condition humaine qui, par définition, est paradoxale parce qu'elle est à l'image de l'univers, Astérion incarne, entre autres personnages de Borges, l'apothéose du contre-sens. Nous avons pu étudier quelques

⁴⁹⁴ MT p. 72.

⁴⁹⁵ MT p. 60.

⁴⁹⁶ MT p. 11.

⁴⁹⁷ La préface de *Monsieur Teste* dévoile d'emblée, comme nous le savons, la paradoxale inspiration qui pousse le jeune auteur à écrire, affirmant que sa soif de connaissance ressemble à une « maladie » : « J'étais affecté du mal aigu de la précision, je tendais à l'extrême du désir insensé de comprendre ». Propos qui seront confirmés par Valéry dans sa préface à l'édition anglaise : « L'art est toujours précis : la précision la plus savante et la plus rigide, au service de l'imprécis ». Bremond ajoute : « le poète [...] se tait, ou, du moins, incline au silence, parce que les mortelles précisions de la parole réduisent, déforment, limitent, dégradent les réalités mystérieuses, indéfinissables que l'inspiration lui a permis d'entrevoir, de sentir, de toucher presque ». H. Bremond, Préface aux *Entretiens avec Paul Valéry*, éd. citée, p. xxv et p. xxvii. C'est pourquoi Teste insiste sur ce qui pourrait être sa devise : « [il faut] trouver autre chose ».

⁴⁹⁸ MT p. 60.

⁴⁹⁹ MT p. 51.

⁵⁰⁰ MT p. 51.

⁵⁰¹ MT p. 50.

aspects de l'identité du Minotaure, soulignons que le paradoxe s'inscrit depuis la conception d'un monstre moitié humain moitié bête, jusqu'à sa destinée, en passant par son habitat. Astérion semble modeste tout en étant vaniteux et orgueilleux car sa mère est une reine. Il refuse les « petites » car son esprit ne doit accueillir que les grandes choses. Monstre sauvage qui rêve de se venger des moqueurs intrus, il tue pourtant ou libère avec joie les visiteurs en toute délicatesse sans que ses mains portent des traces de sang⁵⁰². Sa simplicité proche de l'ignorance ne l'empêche pas d'aimer les jeux, le rire voire l'ironie, d'avoir peur. Se disant unique, il imagine des « doubles » qu'il invite à jouer à la maison ; maison qui, à son tour n'est pas unique puisqu'elle « est [une image du] monde ». Comme nous l'avons remarqué, l'auteur souhaitait en représenter un « symbole de l'homme⁵⁰³ », solitaire et malheureux.

Par ailleurs, au cours des entretiens avec James E. Irby, Borges avait confié avoir attribué exprès au monstre certains aspects, dont une certaine naïveté, inattendus chez une bête sauvage⁵⁰⁴.

« [...] plus qu'un monstre, le Minotaure est un *freak*⁵⁰⁵. Il combine beaucoup de traits divers et contradictoires. Il a quelque chose d'animal, et d'humain, et même divin. Il commet des crimes horribles, mais aussi il est comme innocent, comme inconscient de ce qu'il fait. Il nie et affirme à la fois qu'il est seul. Il avoue son ignorance mais s'en vante. Il est si magnanime qu'il ne sait pas lire [...] [il est] un être ambigu et impair⁵⁰⁶ [...] ».

Quant à l'écriture de *M. Teste*, l'auteur ne s'est pas privé de glisser nombre d'oxymorons, la figure de rhétorique qui traduit le paradoxe par excellence. Les

⁵⁰² Nous remarquerons que dans nombre de contes de Borges, le tueur qui vient de commettre un crime n'a pas de traces de sang dans ses mains ou dans l'arme du crime. Cet effet, déconcertant pour le lecteur, vient mettre en lumière la non identification avec son passé, avec ses propres doubles.

⁵⁰³ James Irby, *Entretiens avec James E. Irby, Rencontre avec Borges*, JLB, L'Herne, éd. citée, p. 395.

⁵⁰⁴ Borges explique à ce sujet : « Le quatorze équivalant à l'infini suggère aussi, je crois, la stupidité du Minotaure. Celui-ci est très gauche et ne sait pas compter. C'est un half-wit, il est comme dazed. Ainsi que les enfants, il répète n'importe quel nombre simple pour en exprimer beaucoup d'autres. D'abord je pensai au nombre quinze, qui est trois fois cinq, c'est-à-dire trois mains, qui est la manière de compter de certains sauvages ». *Ibid.*, p. 395.

⁵⁰⁵ Nous renvoyons à l'article de Reinaldo Laddaga, *Lógica del freak*, in AA. VV., *Fuego del aire, Homenaje a Borges*, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2001.

⁵⁰⁶ Borges compare son personnage Zur Linde du conte *Deutsches Requiem* avec Astérion, accusant le premier d'entretenir une « éthique de l'infamie ». Il explique : « Tel le Minotaure, Zur Linde est seul ; il n'y a dans sa vie ni amour, ni amitié, ni communion. De même que le Minotaure il est pathétique dans sa monstruosité ». *Ibid.*, p. 395-396.

exemples les plus notoires touchent au portrait de Teste. Défini comme un « puissant absent⁵⁰⁷ », il recèle une « effrayante pureté⁵⁰⁸ ». Un passage connote, par ailleurs, le moment où le penseur se heurte à une réalité qu'il ne peut comprendre, comme Astérion qui désespère de sa captivité. Nous lisons dans les *Extraits du Log-Book* :

« Ce que je vois m'aveugle. Ce que j'entends m'assourdit. Ce en quoi je sais, cela me rend ignorant. J'ignore en tant et pour autant que je sais. Cette illumination devant moi est un bandeau et recouvre ou une nuit ou une lumière plus... Plus quoi ? Ici le cercle se ferme, de cet étrange renversement : la connaissance comme un nuage sur l'être ; le monde brillant, comme taie et opacité. / Otez toute chose que j'y voie⁵⁰⁹. »

Comme Valéry, à travers son personnage Borges tente de déchiffrer le grand paradoxe du visible, c'est-à-dire de ce que l'homme voit ou croit voir comme réalité avec ses yeux, conducteurs d'images et de sensations physiques. Mais il y a une autre partie, invisible celle-ci, irréelle, propre aux rêves, une apparence de l'abstrait, un reflet caché de l'essentiel, où nichent notre conscience et nos sentiments. C'est pourquoi le mythe d'Œdipe s'impose chez les deux écrivains. Tout dans l'univers qui nous entoure détoure des extrêmes opposés : la vie et sa fin, la naissance du jour et son crépuscule, le bonheur et la tristesse, les sensations de froid et de chaud, le terrestre et le céleste. Malgré sa propre imagination créatrice, l'intelligence humaine se déplace entre ce qui demeure et l'éternel, sans réussir à s'apercevoir de ces changements profonds. À ce propos un extrait de *Variété I*, dans *La Crise de l'esprit*, datant de 1919, ébauche les prémices des ambivalences que l'homme recèle :

« Il demande éternellement en nous : Qui, quoi, où, en quel temps, pourquoi, comment, par quel moyen ? Il oppose le passé au présent, l'avenir au passé, le possible au réel, l'image au fait. Il est à la fois ce qui devance et ce qui retarde ; ce qui construit et ce qui détruit ; ce qui est hasard et ce qui calcule ; il est donc bien ce qui n'est pas, et l'instrument de ce qui n'est pas⁵¹⁰ ».

⁵⁰⁷ MT p. 47.

⁵⁰⁸ MT p. 50.

⁵⁰⁹ MT p. 61.

⁵¹⁰ PV, *Variété I et II*, Paris, Gallimard, Folio /Essais, p. 33-34.

Dans la même ligne de pensée, Borges, en 1967, déclarait :

« Je sens et j'ai souvent senti dans ma vie, la précarité de la condition humaine. Surtout dans les moments de joie ou de tristesse [...] Pour quelle raison faut-il être heureux ? Pour quelle raison faut-il être triste ? J'ai senti qu'il y avait en moi quelque chose d'éternel, mais aussi de très éphémère. J'ai senti que j'étais un spectateur, plutôt qu'un acteur ou une victime⁵¹¹ ».

Pour pallier aux changements contradictoires et s'en protéger, l'écrivain se place en tant que spectateur, comme il a l'habitude de le faire concernant la lecture (travail qui embrasse une pluralité de pensées) qu'il place au-dessus de l'écriture (travail solitaire). Il doit avoir une vue d'ensemble afin de pouvoir rapporter, devenir le « témoin⁵¹² » qu'est censé être M. Teste.

De son côté, l'auteur de *Narcisse* se confie à propos du paradoxe auquel, selon lui, tout poète est confronté, vacillant entre ce qu'il appelle deux « démons » : le silence qui nourrit l'« inspiration » et l'écriture, tortueuse source du vers « divin ou diabolique tour à tour⁵¹³ ». Valéry écrira, par ailleurs :

« La poésie pure est silence, comme la mystique [...]. Chacun des deux démons que nous avons dits sacrifie à l'autre quelque chose de ses propres exigences. D'où ce composé paradoxal que tout poème nous présente, ce mélange de pur et d'impur, où la prose et la poésie ont également le droit de se reconnaître⁵¹⁴ ».

Le poète évoque, comme nul n'ignore, sa position emblématique, et sa préférence pour un silence non contaminé, face à la présence turbulente des mots,

⁵¹¹ Borges déclarait dans un entretien qu'il accorda à la revue « Adan », en 1967 : « [...] he sentido muchas veces en mi vida, la precariedad de la condición humana. Sobre todo en momentos de alegría o de tristeza. [...] He sentido que había en mí algo eterno, pero también muy efímero. He sentido que era un espectador, más que un actor o una víctima ». C. R. Stortini, *Diccionario de Borges*, éd. citée, p. 51. Nous traduisons.

⁵¹² Soulignons la scène à l'Opéra où Teste est le spectateur des spectateurs.

⁵¹³ H. Bremond, Préface aux *Entretiens avec Paul Valéry*, éd. citée, p. xxiii.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. xxii,

paradoxe qui se manifeste dans l'écriture. Dans *Mélange*, un poème qui porte le nom *Tais-toi*, commence par :

« VOILÀ un excellent titre ...
un excellent Tout...
Mieux qu'une « œuvre⁵¹⁵ »...

Cette démarche souligne définitivement le choix de Valéry. Ce paradoxe en fait surgir un autre, la dualité du discours que Valéry rapproche du bifrons Janus dont la nature ne peut être sans équivoque. Ainsi, l'auteur pose le problème de la réceptibilité du lecteur en déclarant : « la parole est Janus. Tournée vers le moi, et tournée vers l'Autrui. Me parle et te parle⁵¹⁶ ».

Un nouveau passage de *Monsieur Teste*, dans *Lettre d'un ami*, présente une métaphore du savoir, présenté comme une lumière qui recèle des parts d'ombre⁵¹⁷. Le même Teste, comme nous l'indiquions, incarne le paradoxe. Il est capable de reconstituer la foi par « artifice⁵¹⁸ », ou, perfectionniste exacerbé, de prendre les « compliments » comme des « injures⁵¹⁹ ». Le lecteur notera que le penseur considérable qu'est Teste s'interroge sur l'utilité de son système en s'avouant que « s'il y a en une infinité [de choses que l'homme ignore] toute méditation est vaine⁵²⁰ », et que, tout compte fait « personne ne [peut] médite[r]⁵²¹ ». En prise avec une connaissance devenue « souffrance », il déclare également être « dégoûté d'avoir raison⁵²² », allant jusqu'à dire : « je méprise ce que je sais – ce que je puis⁵²³ ». Son discours ne peut que laisser transparaître l'échec d'un système absolu, fini, structuré, et il s'écrie encore : « que peut un homme⁵²⁴ ? ». Teste affirmera ainsi, à contre-courant de ce que son système prône, que la réflexion est pur « hasard », allant jusqu'à dire que le

⁵¹⁵ PV, *Mélange*, Œuvres TI, éd. citée, p. 299.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 324.

⁵¹⁷ Le narrateur de la *Lettre* déclare, en outre : « je discerne fort mal ce qui est clair sans réflexion de ce qui est positivement obscur », et aussi : « on trouverait bientôt que les plus clairs discours sont tissés de termes obscurs ». MT p. 89.

⁵¹⁸ MT p. 52.

⁵¹⁹ MT p. 68.

⁵²⁰ MT p. 81.

⁵²¹ MT p. 27.

⁵²² MT p. 74.

⁵²³ MT p. 130.

⁵²⁴ MT p. 33.

pouvoir et la volonté sont influencés par « l'informe et le hasard⁵²⁵ ». Il affirmera qu'il n'y a pas de vérité totale et que tout homme doit construire sur un terrain incertain et ombrageux, aux aléas de l'inconstant et de l'imprévu.

Par ailleurs, l'organe à l'aide duquel Teste parvient à influencer les autres, sa vue, est aussi une source de contradictions puisqu'il utilise ses yeux pour voir l'intérieur : « j'y vois tout à coup en moi⁵²⁶ ». Il parvient également à être « fasciné⁵²⁷ », lors de la soirée à l'Opéra, par la scène qu'il ne voit pas.

Si l'homme est de nature ambivalente, il n'est pas étrange qu'il soit à l'origine de « la plus grande incohérence concevable⁵²⁸ ». En effet, le narrateur de la *Lettre d'un ami* expose le cheminement des soi-disant intellectuels et les manipulations surnoises que la société leur fait subir. Dans cet univers intellectuel du tout-Paris, les nouveautés sont « anciennes », le temps est à la fois « rétrograde » et « avancé⁵²⁹ », et le narrateur doit reconnaître défendre une « ligne du vrai » (le soi) dans une « masse du faux⁵³⁰ » (la société). Il avouera se croire noyé dans les « merveilles de l'instable, de sa durée étonnante, de la force des paradoxes⁵³¹ ». Enfin, l'activité intellectuelle est perçue comme « apocalyptique » ou « catastroph[ique]⁵³² » et le seul souvenir du mot, que le narrateur prononce, lui provoque une émotion proche du « choc ». La simple tâche de définir le terme intellectuel (tel que l'est Teste) reste impossible, ou se réalise grâce à des syntagmes antonymiques. Le narrateur appelle ainsi par antiphrases : « mot énorme », « immense activité⁵³³ » ou encore « spectacle idéal⁵³⁴ » un certain élément dans lequel l'homme noie son identité. L'unique définition approximative en est réduite à une sensation d'incompréhension où le narrateur souligne sa « sensation de ne point

⁵²⁵ MT p. 67.

⁵²⁶ MT p. 32.

⁵²⁷ MT p. 26.

⁵²⁸ MT p. 86.

⁵²⁹ MT p. 86.

⁵³⁰ MT p. 87.

⁵³¹ MT p. 86.

⁵³² MT p. 91.

⁵³³ MT p. 87.

⁵³⁴ MT p. 90.

comprendre⁵³⁵ », mettant en relief un sentiment d'irréalité, source propice à de nouvelles contradictions⁵³⁶ :

« Je formais des figures que j'appelais des « Intellectuels ». Hommes presque immobiles qui causaient de grands mouvements dans le monde. Ou hommes très animés, dont les vives actions de leurs mains et de leurs bouches manifestaient des puissances imperceptibles et des objets invisibles par essence⁵³⁷ ... »

Ces ambiguïtés aboutissent à un paradoxe plus large : la vraie activité réflexive ne doit-elle pas avoir lieu dans le secret, dans un espace absolu et imperméable à tout ? C'est ce que le narrateur de *Pour un portrait* constate à l'égard de Teste dont la pensée existe indépendamment des « similitudes et confusions avec le *Monde* » et des « valeurs affectives⁵³⁸ ». Le narrateur-personnage s'interroge à juste titre sur le véritable savoir de Teste car celui-ci reste, comme nous l'avons justifié précédemment, tacite. Comment alors ne pas douter de sa toute-puissance ?

De même, selon A. M. Barrenechea, le paradoxe se manifeste-t-il chez les héros borgésiens, parcequ'ils sont souvent confrontés à une situation ambiguë ; soit ils atteignent le « pouvoir divin de la compréhension totale de l'univers⁵³⁹ », soit ils s'égarant dans l'immensité trop vague de l'univers. L'écrivaine argentine souligne également que l'infini spatio-temporel se reconnaît grâce à une « superposition de faits » et « d'images en cercles concentriques⁵⁴⁰ » qui, les uns contenant les autres, rendent une idée de l'infini, ou plutôt une fausse idée de fini, car tout se répète, tout est multiplié. Pensons également à l'illogique tâche des troglodites, dans le conte *El Inmortal*, qui détruisent la cité idéale pour construire une cité impossible.

⁵³⁵ MT p. 90.

⁵³⁶ Parmi ces contradictions notons aussi que ce mouvement vers la réussite socio-intellectuelle contient à la fois le tout et le rien, d'où son existence virtuelle : « Ce système d'actes étranges, de productions et de prodiges, avance le narrateur, avaient la réalité toute-puissante et nulle d'une partie de cartes » MT p. 91.

⁵³⁷ MT p. 90.

⁵³⁸ Le terme *Monde* est en italique dans le texte. MT p. 117.

⁵³⁹ Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, editorial Paidós, 1967, p. 53. Nous traduisons.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 37. Nous traduisons.

À l'ombre du paradoxe de Zenon, Borges constate, d'un côté la réalité concrète habitée par Achilles, la tortue et Diogène, qui réfuta l'erreur de Zenon, et d'un autre la démonstration mathématique de la divisibilité infinie de l'espace et du temps. L'auteur de *Los Conjurados* observa, perplexe, la précision avec laquelle le philosophe de l'école éléatique ouvrit une brèche où le doute s'installa et, à travers cet interstice, surgit une idée : celle de l'inassimilable infini.

Une fidèle application du paradoxe grec est narrée dans *El libro de arena*⁵⁴¹, un objet infini que le protagoniste égarera volontairement dans les rayons de la Bibliothèque Nationale de Buenos Aires. L'idée de cacher ce livre infini parmi des livres réels, finis, lui paraît plus prudente que de soumettre la planète au risque irresponsable de le brûler, puisqu'il craint que « la combustion d'un livre infini ne fût pareillement infinie⁵⁴² ». Il existe un antécédent d'intrusion de l'espace fantastique à la réalité pure, et il est dans *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*⁵⁴³, matérialisé par une boussole dont le poids est intolérable. Concernant la contradiction inhérente au concept même du livre de sable, nous rejoignons N. Otero qui écrit, dans son article *El libro de arena, análisis conjetural del relato* : « N'est-il pas paradoxal que le livre, métaphore du labyrinthe, du temps, de l'espace, de Dieu, du rêve, de l'univers, de l'identité, de la bibliothèque, soit fini⁵⁴⁴ ? ». Ici, le sujet porte sur l'unique et le multiple, sur l'égalité et l'identité, sur la divine catégorie de l'être. *El libro de arena*, qui a facilité d'autres expressions contradictoires, doit son nom au fait que « ni ce livre ni le sable n'ont de commencement ni de fin⁵⁴⁵ ». Le critère orthodoxe sait qu'un livre est un objet fini par définition et qu'un livre infini serait une sorte d'antinomie sémantique. Mais le lecteur de Borges sait que n'importe quel livre peut être infini, s'il devient « intemporel » à travers les générations, d'autant plus si ce livre est la Bible⁵⁴⁶ qui, dans les nombreuses permutations des cabalistes, promet dévoiler le nom secret de l'Éternel. L'auteur

⁵⁴¹ JLB, *El libro de arena*, III p. 68. JLB, *Le livre de sable*, II p. 550.

⁵⁴² Ibid., III p. 71 ; Ibid., II p. 550.

⁵⁴³ JLB, *Tlön, Uqbar, Orbis tertius* I p. 431, JLB, *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, I p. 452.

⁵⁴⁴ N. Otero, A. Palacios, P. Barcia, J. Bosch, *Los Matematicuentos*, Presencia matemática en la literatura, Serie Eureka, Magisterio del Río de la Plata, 1995, p. 40.

⁵⁴⁵ JLB, *El libro de arena*, *El libro de arena*, III, p. 69. JLB, *Le livre de sable*, *Le Livre de sable*, T II, p. 552.

⁵⁴⁶ Notons par ailleurs que, non seulement les bibles apparaissent très souvent entre les mains des personnages de l'auteur ; mais également que le voyageur qui offre au narrateur le livre de sable se présente comme un vendeur de bibles.

affirme aussi, à travers un oxymoron, que « le nombre de pages de ce livre est exactement infini⁵⁴⁷ », ce à quoi le bon sens rétorque que l'infini, étant innombrable, ne peut pas être exact. Attribuer rigueur à ce qui est fini et se méfier de l'exactitude des nombres transfinis peut paraître naïf.

Dans *La Biblioteca de Babel*⁵⁴⁸, écrit en 1941, la problématique touche à l'existence d'un « catalogue de catalogues », condamné à être un livre interminable si l'on accepte que la bibliothèque l'est. Une autre conjecture souligne que la bibliothèque existe *ab-aeterno* inutilement puisqu'il suffirait de lui substituer un seul volume dont les pages seraient infiniment fines. Les mystiques observent qu'il existe un livre dont le dos serait circulaire. Le paradoxe maximal serait de confondre le livre cyclique avec Dieu.

Parmi les *Metáforas de las mil y una noches*⁵⁴⁹, ouvrage du recueil *Historia de la noche* paru en 1977, dont le sujet paraît être une métaphore de la progression sans fin des livres, il y en a une, proche de la tautologie, qui peut surprendre le lecteur : « Dans le livre est Le Livre⁵⁵⁰ ». Ce serait oublier que pour Borges parler est répéter, se répéter, céder à la tautologie : c'est pour cette raison que le labyrinthe, synonyme d'infini pour Borges, peut être considéré comme une chose infinie dans le fini. Par déduction, nous pouvons dire que l'infini est infini dans le fini. Ou, pour accentuer davantage la tautologie⁵⁵¹ que le labyrinthe peut bifurquer dans l'espace et dans le temps, telle que le livre qui se propage à travers ses auteurs et ses lecteurs⁵⁵², l'identité se dédouble dans une fuite sans retour, le rêve se perd dans d'autres rêves et l'homme s'égare dans la chaîne sans fin de l'espèce. À croire le paradoxe suivant :

« El libro es un acervo indeciso de borradores contradictorios » /

⁵⁴⁷ JLB, *El libro de arena, El libro de arena*, III, p. 69. JLB, *Le livre de sable, Le Livre de sable*, T II, p. 552.

⁵⁴⁸ JLB, *La Biblioteca de Babel, Ficciones*, I, p. 465. JLB, *La Bibliothèque de Babel, Fictions*, T I, p. 491.

⁵⁴⁹ JLB, *Metáforas de las mil y una noches, Historia de la Noche*, III, p. 169. JLB, *Métaphores des mille et une nuits, Histoire de la Nuit*, II, p. 611.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, T III, p. 170 ; *Ibid.*, II, p. 612.

⁵⁵¹ Une nouvelle critique du langage surgit ici à travers la formule suivante : « Hablar es incurrir en tautologías » / « Parler c'est tomber dans la tautologie ». JLB, *La Biblioteca de Babel, Ficciones*, I, p. 470. JLB, *La Bibliothèque de Babel, Fictions*, T I, p. 497.

⁵⁵² Dans *La Biblioteca de Babel*, Borges interpelle le lecteur : « Tú que me lees, ¿ estás seguro de entender mi lenguaje ? » / « Toi, qui me lis, est-tu sûr de comprendre ma langue ? ». *Ibid.*, p. 470 ; *Ibid.*, p. 498.

« Le livre est un vague amas de brouillons contradictoires⁵⁵³ ».

Borges pressent chez l'homme ce même concentré de « brouillons contradictoires » qui cherchent à trouver une édition finale, dépourvue de doutes et au style impeccable. Mais le vieillard a exploré, seul, le cauchemar de sens qui surgissent pour parfaire un seul paragraphe, tel des identités avortées et formatées pour répondre à l'identité rêvée. Les « brouillons contradictoires » peuvent aussi être les rêves, ensemble brisé de miroirs éclairés à peine de la lumière de l'aube, antérieurs au livre. L'écrivain conserve les manuscrits intimes qui précéderent le texte et même ceux qui, sans atteindre la forme de l'écriture, ont peuplé son imagination au moment critique où il décide quels mots composeront l'ouvrage singulier.

Cette pratique est également présente chez Valéry depuis ses premiers écrits jusqu'à la fin de son œuvre, puisque, lui aussi, n'aura de cesse de repenser, relire et réécrire ses notes, notamment ses poèmes que le poète corrige jusqu'au perfectionnisme le plus exacerbé. D'autre part les *Cahiers*, ces « brouillons contradictoires » par excellence, peuvent et doivent être considérés comme une écriture infinie et paradoxale.

Pour revenir à Borges, une autre définition qui englobe le livre, le rêve et l'homme, est « labyrinthe de symboles » ou « invisible labyrinthe de temps⁵⁵⁴ ». Mais celle qui les définit le mieux est celle qui donne le nom au texte *Jardín de senderos que se bifurcan*⁵⁵⁵. Les branches, les feuilles, les fleurs innombrables du jardin, ne sont que le prélude de sentiers vers de « nombreux avenir⁵⁵⁶ », où le temps tolère la présence simultanée d'identités contradictoires. Personne ne pressentit que le livre et le jardin étaient un « même objet » et que c'étaient des formes du labyrinthe. Personne ne pressentit que le livre était « un labyrinthe de labyrinthes⁵⁵⁷ » qui, à la lumière de

⁵⁵³ JLB, *El Jardín de senderos que se bifurcan*, *Ficciones*, I, p. 476. JLB, *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent*, *Fictions*, I p. 504.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 477 ; *Ibid.*, I, p. 504.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 472 ; *Ibid.*, I, p. 499.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 477 ; *Ibid.*, I p. 505.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, I p. 475 ; *Ibid.*, I p. 502.

Cantor⁵⁵⁸, se transforme en espace littéraire peuplé par la Bible, le livre de livres, le Cantique des Cantiques, la nuit des nuits, le catalogue des catalogues, le livre des livres.

Borges y travaille, à travers quelques métaphores similaires disséminées dans son œuvre, par exemple dans *La Joven noche* :

« En el jardín las rosas dejan de ser las rosas
y quieren ser la rosa ». /

« Dans le jardin les roses cessent d'être les roses
et veulent devenir la Rose⁵⁵⁹ ».

ou dans *Alguien sueña* :

« Ha soñado que a lo largo de los veranos, o en un cielo anterior a los veranos,
hay una sola rosa ». /

« Il a rêvé qu'au long des étés, ou dans un ciel antérieur à tous les étés, existe
une seule rose⁵⁶⁰ ».

ou encore dans *La Tarde* :

« Las tardes que serán y las que han sido
son una sola, inconcebiblemente ». /

« Les soirées qui seront, celles qui furent
Sont une seule, inconcevablement⁵⁶¹ ».

⁵⁵⁸ Georg Cantor (1845-1918), mathématicien allemand, créa la théorie des ensembles et des nombres transfinis et démontra que l'ensemble des nombres réels est plus grand que celui des entiers naturels ou que celui des rationnels (fractions). Son théorème prévoit l'existence d'une infinité d'infinis.

⁵⁵⁹ JLB, *La Joven noche, Los Conjurados*, III p. 464. JLB, *La Nuit neuve, Les Conjurés*, II p. 931. En espagnol nous lisons *La jeune nuit*.

⁵⁶⁰ JLB, *Alguien sueña, Los Conjurados*, III p. 471. JLB, *Quelqu'un rêve, Les Conjurés*, II p. 937.

⁵⁶¹ JLB, *La Tarde, Los Conjurados*, III p. 465. JLB, *La Soirée, Les Conjurés*, II p. 932.

Parmi cette série d'analogies, il est un espace que Borges cherche à tâtons avec ses vers, où l'homme doit receler la série illimitée des jours. Le temps, dernier protagoniste du jardin, est celui qui tisse l'infini de tous les labyrinthes. C'est ce trésor que l'homme de lettres Ts'ui Pên conserve dans les pages de son jardin, le « problème abyssal du temps⁵⁶² ». Il ne le nomme jamais, puisque les grands écrivains font confiance à la sagacité de leurs lecteurs. Les « brouillons contradictoires⁵⁶³ » où se perd Ts'ui Pên, seront-ils ceux que le temps de lecture des générations successives rendra accessibles, modernes, compréhensibles, contemporains ?

Or l'auteur revient constamment sur une réalité souvent multiple et complexe. Dans son article sur Borges « Des souvenirs », José Bianco souligne que l'écrivain s'évertue à dire « sinon la vérité, tout au moins sa vérité », ce qui lui permet de se dédoubler et de gagner une « indépendance envers lui-même⁵⁶⁴ » qui, paradoxalement, rend son œuvre, comme peu d'autres, cohérente.

Tel le personnage de Ts'ui Pên dans *El Jardín de senderos que se bifurcan*, Valéry, personnage omniscient dont les principaux soucis prennent corps sous les réflexions de Teste, s'est aussi beaucoup intéressé au temps. Les *Cahiers*, avec la partie qui lui est consacrée, en sont la principale source. Le choix d'une écriture fragmentaire sous forme de journal intime, le besoin d'une trace secrète mais quotidienne, en disent long sur le lien étroit entre l'angoisse du temps qui passe et le rôle à tenir, l'œuvre à écrire, l'homme à devenir. Le narrateur explique : « L'art délicat de la durée, le temps, sa distribution et son régime, – sa dépense à des choses bien choisies, pour les nourrir spécialement, – était une des grandes recherches de M. Teste⁵⁶⁵ ».

Borges défend profondément la notion de « nadería de la personalidad » / « futilité du culte du moi⁵⁶⁶ », et tel est le titre attribué à son travail de jeunesse publié dans la revue « Proa », qui fera ensuite partie du recueil *Inquisiciones*.

⁵⁶² JLB, *El Jardín de senderos que se bifurcan*, *Ficciones*, I, p. 479. JLB, *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent*, *Fictions*, I p. 507.

⁵⁶³ *Ibid.*, I, p. 476 ; *Ibid.*, I, 504.

⁵⁶⁴ José Bianco, JLB, *L'Herne*, éd. citée, p. 35.

⁵⁶⁵ MT p. 20.

⁵⁶⁶ *La Nadería de la personalidad*, revista « Proa », n° I, août 1922. JLB, *La Futilité du culte du moi*, Articles non recueillis, *Autour de l'Ultraïsme*, I, p. 855.

L'adoration de soi n'a pas de lieu d'être, car l'auteur avoue dans *Invocación à Joyce* :

« Yo soy los otros. Yo soy todos aquellos
Que han rescatado tu obstinado rigor.
Soy los que no conoces y los que salvas ». /

« Je suis les autres. Je suis tous ceux
Qu'a rachetés ta rigueur obstinée.
Je suis ceux que tu ne connais pas et que tu sauves⁵⁶⁷ ».

La même perspective apparaît en d'autres termes dans le conte *El Inmortal* :

« Yo he sido Homero ; en breve seré Nadie, como Ulises ; en breve seré todos :
habré muerto ». /

« J'ai été Homère ; bientôt je serai Personne, comme Ulysse ; bientôt je serai
tout le monde : je serai mort⁵⁶⁸ ».

La thèse platonicienne qui affirme l'existence de l'individu grâce à sa participation dans l'espèce et la thèse de Schopenhauer sur l'identité éclaircissent Borges. Nous revenons à la théorie de l'ensemble des ensembles, le « Moi des moi ». Sans aucun doute, l'ensemble des identités de l'être humain constitue à elle seule une pléiade sans fin, avant même de songer aux identités imaginées, rêvées, représentées, écrites, fantastiques. Toutefois, l'auteur confronte son lecteur à une nouvelle remise en question, cette fois-ci épistémologique, aux allures de paradoxe, l'homme peut-il connaître son visage ? Perdu dans un espace et dans un temps infini, l'homme a-t-il échappé aux paramètres de référence ? Est-ce sa sensibilité qui l'empêche de s'en apercevoir ? Sont-ce ses sens qui échouent à l'approche du plus immédiat ? Est-ce le trouble ressenti au regard de si nombreuses formes des visages de nos semblables qui

⁵⁶⁷ JLB, *Invocación à Joyce, Elogio de la sombra*, 1969, II, p. 383. JLB, *Invocation à Joyce, Eloge de l'ombre*, TII, p. 175.

⁵⁶⁸ JLB, *El Inmortal, El Aleph*, I p. 544. JLB, *L'Immortel, L'Aleph*, T II, p. 576.

empêchent la reconnaissance d'un moi individuel ? Est-ce la « taille » du visage une allusion au sans limites, donc à l'infini ?

Nous voici proches de la logique contradictoire de Ireneo Funes. À chacun des visages changeants, entr'aperçus à chaque instant et à chaque endroit précis, l'Indien ajoute la mémoire insupportablement précise des nuances que le propre visage ne cache pas, dans une logique de variation infinitésimale. Nous voici à nouveau proches de la logique de Schopenhauer, logique de l'espèce et non de l'individu, que l'on constate appliquée dans les poèmes consacrés au tigre, à la panthère, ou autre animal qui possède une méconnaissance de la mort et des souvenirs. Au crépuscule de sa netteté, la photographie ne peut plus être le témoignage d'un être singulier, d'un nom ou d'un parcours, elle devient la métaphore d'un homme anonyme, c'est-à-dire susceptible de posséder tous les visages possibles. Nous revenons à Teste et aux « visages [...] innombrables » qu'il est censé posséder. Teste, hanté par la nécessité de trouver son visage unique.

Submergés dans la complexe psychologie d'un schéma bourgeois quelque peu déconcertant, un nouveau paradoxe s'ébauche. Tel est le mécanisme d'un appareil photographique qui, au moment de saisir une image dans sa boîte, fixe l'instant d'une vie, ou tous les instants d'une vie, et même, suivant les pas du poète, tous les instants de toutes les vies. Rappelons, quitte à nous répéter, que cet instant est l'instant de tous les instants, l'instant qui dévore le temps, l'instant où se dévoile à jamais le visage, l'actualité pure, le présent permanent qui est la forme à travers laquelle l'intelligence divine se fixe dans l'éternité.

Valéry, de son côté, s'attarde sur cette notion de temporalité, liée au problème de l'identité. L'idée est tout d'abord évoquée par le narrateur qui cherche en vain à se souvenir d'un moment précis ou Teste aurait pu être lui-même, sans masques. Il s'interroge ainsi : « Que devient M. Teste souffrant ? – Amoureux, comment raisonne-t-il ? – Peut-il être triste ? – De quoi aurait-il peur ? – Qu'est-ce qui le ferait trembler⁵⁶⁹ ? ». Mais ses questionnements se heurtent à l'insaisissable personne qui, tel l'homme au visage effacé de la photographie imaginée par Borges, est Teste. Sans

⁵⁶⁹ MT p. 23-24.

parvenir à l'excès, l'auteur insiste sur la physionomie incernable du personnage. Le narrateur multiplie les commentaires autour d'une image trouble, déformée presque déformante de son ami. Il confie, par exemple : « Je cherchais. Je maintenais entière l'image de l'homme rigoureux, je tâchais de la faire répondre à mes questions... Elle s'altérait⁵⁷⁰ ». Ou encore : « [...] en moi-même, toutes les fois que se pose le problème de Teste, apparaissent de curieuses formations⁵⁷¹ ». Image altérée, formations étranges, le personnage est maître de son image, dans la mesure où il réussit à n'en donner aucune. Il est essentiel de comprendre que Teste représente le paradoxe lui-même, car chaque constat sur la personnalité, sur le mode de vie, sur les idées, ou sur les abstractions intellectuelles de Teste, est inexorablement accompagnée de la découverte de son contraire. Ainsi, si le lecteur le croit être au-dessus des humains, pouvant « mûrir » ou « maturare » (pour reprendre le langage « testien ») et ayant atteint une sorte de perfection mystique ou métaphysique ou ascétique, il découvre les réflexions les plus étonnantes. Or la note qui clôt les *Extraits du Log-Book* résume, contredit et détruit toute la passion de celui qui l'écrit : « Dégoûté d'avoir raison, de faire ce qui réussit, de l'efficacité des procédés, essayer autre chose⁵⁷² ». Aussi la souffrance que le narrateur-personnage sollicite-t-il chez son ami, celui-ci la connaît, mais elle se trouve paradoxalement liée à la réflexion, et non à ses états d'âme comme le croit son ami. « De quoi j'ai souffert le plus ? Peut-être de l'habitude de développer toute ma pensée – d'aller jusqu'au bout en moi⁵⁷³ », s'écrit Teste. À l'orée du paradoxe des paradoxes, pour reprendre la ligne de notre réflexion, Teste incarne l'identité paradoxale par excellence, puisqu'il se nourrit de ce qui va le détruire et puisque son système est fondé sur des effets « [im]probables ».

⁵⁷⁰ MT p. 24.

⁵⁷¹ MT p. 23.

⁵⁷² MT p. 74.

⁵⁷³ MT p. 74.

II- L'univers symbolique : la quête de l'invisible

A- La solitude

1- Le monde des rêves ou les identités oniriques

La dimension que nous avons appelée onirique est l'un des thèmes récurrents au sein de la littérature borgésienne. Souvent associé à la création dramaturgique, le rêve permet à l'être humain de s'oublier, d'oublier son identité. Trois verbes que Borges a rassemblés, par un abus de synonymie, dans *Everything and Nothing*⁵⁷⁴, résument à eux seuls cette idée clef : « Existir, soñar y representar » / « Exister, rêver, représenter⁵⁷⁵ ». Pour l'auteur du *Libro de arena*, les trois verbes résument le passage de l'homme vers la découverte de son identité. Le premier correspond à l'état de l'homme qui réfléchit, qui répète, qui cherche à se connaître dans un certain état que l'auteur appelle la « vigilia » / « veille » et qui s'oppose au moment du rêve. Le deuxième correspond à l'identité idéale ou idéalisée dont l'homme peut avoir une image à travers les rêves. A travers cet état et son inconscient, l'homme est susceptible de construire une autre réalité. Le troisième, enfin, correspond à tous les rôles possibles que, tel un acteur, l'homme est capable de jouer afin de retrouver celui qui lui ressemble le plus. Notons que « soñar » / « rêver » est pour l'auteur souvent synonyme de « penser » et d'« imaginer ». Aux yeux de l'écrivain, ces verbes, fortement soudés, traduisent les voies que l'homme traverse afin de se retrouver soi-même, car tous les hommes rêvent de devenir un autre, jouent à devenir un autre. Le miroir ainsi que le labyrinthe désignent souvent chez Borges l'état de la duplication, de la multiplication, transformation qui peut aussi surgir de l'autre, qu'on imite. L'art est la représentation d'une représentation, déclare Borges. Bien entendu la temporalité réunit trois moments : le passé dont l'élément essentiel est la mémoire associée au rêve et à l'oubli essentiellement, le présent qui se nourrit dans la foi et dans la notion d'éternité, et le futur, qui apparaît sous la forme de l'espoir et de la crainte. Si le passé peut être défini comme ce qui a été rêvé, le futur représente ce qui sera rêvé.

Pour l'auteur argentin le rêve et la représentation théâtrale forment une sorte de prolongement de la réalité, ce qui nous rapproche de *Monsieur Teste* comme nous le

⁵⁷⁴ Voir JLB, *Everything & Nothing*, *El Hacedor*, II, p. 181. JLB, *Everything & Nothing*, *L'Auteur*, II, p. 24-25.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 181 ; *Ibid.*, p. 25.

verrons par la suite. Pour Borges les rêves et les cauchemars semblent constituer une sorte de littérature fantastique (comme l'est la métaphysique dans *Tlön*). Il avoue avoir utilisé, à plusieurs reprises, des rêveries nocturnes comme matière d'un récit.

De même, à travers le conte que nous avons évoqué, *El Otro* du recueil *El Libro de arena*, Borges rencontre son double dans un rêve où chacun des deux personnages refuse d'accepter qu'il est le « rêve » de l'autre, qu'il y ait un moi rêvant et un moi rêvé.

Les œuvres *El Otro*, *Borges y yo* et *Veinticinco agosto 1983*, sont autant de textes qui, par la présence de Borges en tant qu'auteur et personnage, sont à mi-chemin entre la réalité et la fiction, entre la réalité et le rêve. D'autant plus que dans ces récits l'auteur a pour habitude, dans la plupart de cas, de brouiller toute piste possible en expliquant que son texte a été inspiré soit par un rêve, soit par le souvenir d'un texte lu il y a longtemps, soit par une expérience personnelle, soit par un épisode vécu par quelqu'un d'autre et dont il est le simple « rapporteur », soit par sa propre présence où il n'hésite pas à insérer son propre nom.

Notons d'autre part, au sujet de l'abus de synonymie que nous évoquions à l'instant, que le verbe « rêver » est utilisé pour « se rêver », pour « penser », pour « évoquer », pour « se souvenir », pour « créer » ou « se créer », pour « dire », ce qui attribue un sens plus que large au verbe originel. Le *Petit Robert*, qui n'est pas avare en synonymes, attribue à la première acception du verbe les significations suivantes : *délirer*, *divaguer*, *plaisanter*, ou bien, *méditer*, *imaginer*, *songer*, allant jusqu'à *convoiter*, *désirer* et *souhaiter*, et la deuxième acception nous dit « *imaginer, penser dans sa rêverie* », ou encore « *désirer comme un idéal un peu chimérique* », et enfin « *former en dormant telle image, telle représentation* ». Sans doute songeons-nous à la préface « justificative » de Valéry qui rêve d'un héros qu'il transforme en personnage.

Cette astuce est chose fréquente dans l'œuvre de Borges, puisqu'il sait bien que la littérature n'est, après tout, que matière écrite, tandis que les souvenirs, les rêves, les contes, les mythes, les citations sont autant de sources si enrichissantes qu'elles peuvent, comme la mémoire, être infiniment diverses et malléables et donc exploitables d'un point de vue esthétique ou narratif. Or l'auteur argentin déclare : « L'activité de

rêver est celle qui ressemble le plus à celle d'écrire, sauf que la littérature est comme un rêve que l'on dirige⁵⁷⁶ ».

Le poème intitulé *El Sueño*, qui fait partie du recueil *La Rosa profunda*, s'attarde sur ce sujet :

« Iré mas lejos que los bogavantes de Ulises
A la región del sueño, inaccessible
A la memoria humana. [...]
Seré todos o nadie. Seré el otro
Que sin saberlo soy, el que ha mirado
Ese otro sueño, mi vigilia »./

« J'irai plus loin que les rameurs d'Ulysse
Jusqu'au pays du rêve, inaccessible
À la mémoire humaine [...]
Je serai tous ou personne. Je serai l'autre
Que sans le savoir je suis, celui qui a regardé
Cet autre rêve, ma veille⁵⁷⁷ ».

Le poète réunit dans ces quelques vers un espace mythologique, humain et divin. Le rêve est le voyage par excellence, il dépasse la mémoire (c'est-à-dire le passé et l'histoire réels) dépasse la mythologie (c'est-à-dire les histoires racontées, imaginées) et dépasse également les limites des théories, des philosophies, du moi concret (c'est-à-dire la présence d'un Créateur). Le rêve s'assimile à la veille, il pourrait même la remplacer.

⁵⁷⁶ Par rapport au rêve, Borges de considérer : « La actividad de soñar es la que más se parece a la de escribir, salvo que la literatura viene a ser como un sueño que uno dirige ». / « L'activité de rêver est celle qui ressemble le plus à celle d'écrire, sauf que la littérature est comme un rêve que l'on dirige ». Nous traduisons. En 1984, Borges affirmait, à ce sujet : « Somos un soñar sin soñador. Ese soñador se llama historia universal y cada uno de nosotros es un símbolo de ese sueño ». / « Nous sommes un rêve sans rêveur. Ce rêveur s'appelle histoire universelle et chacun de nous est un symbole de ce rêve ». C. R. Stortini, *Diccionario de Borges*, éd. citée, p. 200.

⁵⁷⁷ JLB, *El Sueño*, *La Rosa profunda*, III. p. 81. JLB, *Le Rêve*, *La Rose profonde*, II p. 557.

D'autre part, l'écrivain tente de traduire ici, à travers cette apologie des errances nocturnes, la notion réelle du rapport ambigu entre la pensée et le rêve. Comme le théâtre, le sommeil permet de se métamorphoser infiniment en se permettant des identités fictives. Le rêve ne possède pas de contraintes, ni de barrières spatio-temporelles et permet à l'homme d'acquérir des pouvoirs insoupçonnés en incarnant un héros mythique, de voyager dans le passé et de rencontrer les morts, d'hériter d'un savoir permettant de parler toutes les langues, ou de se rendre inaccessible, immortel, comme Dieu.

Quant à *Monsieur Teste*, la place que joue l'univers onirique est extrêmement importante. Tout d'abord, le narrateur-personnage ne rencontre son ami que la nuit, moment propice aux rêves. L'obscurité contribue à rendre le personnage plus mystérieux. À la sortie du théâtre, événement clef du récit qui donne son nom au cycle – *La 'soirée' avec Monsieur Teste* – il est minuit et il fait noir. Par ailleurs, Teste souffre d'insomnie⁵⁷⁸, à en croire sa déclaration : « Je dors une heure ou deux tout au plus⁵⁷⁹ ».

Ce qu'il est intéressant de constater dans *Monsieur Teste* est que tous les personnages sont associés à une certaine dimension onirique, y compris l'auteur et le lecteur. La *Lettre d'un ami* permet au narrateur d'interpeller le lecteur par un : « cher rêveur⁵⁸⁰ ». De son côté Teste plonge dans son voyage nocturne en rêvant peut-être à d'autres vies, mais antérieures, car pour se construire selon son image idéale : « il avait dû rêver [penser, méditer] à sa propre malléabilité⁵⁸¹ ». Il maîtriserait, d'autre part, les rêves secrets de son épouse qui ne songe même pas à « rêver à une autre vie plus délicieuse⁵⁸² », tout en confiant « je ne sais ce qui est à moi ». De même, si Teste est présenté par sa femme comme un étrange individu qui « songe, et fume, et considère sa

⁵⁷⁸ N'oublions pas que la passion violente que frappe le jeune Valéry lui provoque des insomnies et qu'il place Mme de Rovira dans un espace imaginaire, idéalisé, « associ[ant] la petite comtesse au rêve ». Jarrety, *Paul Valéry*, éd. citée, p. 98. Ceci nous incite à constater, une fois de plus, que les éléments biographiques desquels se sert l'auteur sont nombreux et que le domaine onirique est fondamental dans son parcours.

⁵⁷⁹ MT p. 31.

⁵⁸⁰ MT p. 92.

⁵⁸¹ MT p. 20.

⁵⁸² MT p. 49.

main⁵⁸³ », le narrateur-personnage aime à faire des « expériences illusoires⁵⁸⁴ » sur Teste. En outre son discours laisse transparaître des expressions telles que : « j'ai rêvé alors que » ou bien « il suffisait d'imaginer⁵⁸⁵ ».

Enfin, deux situations ont des allures de récit onirique. La première est le passage intitulé *La Promenade avec M. Teste* où nous lisons que « l'homme interminable anime vaguement les profondeurs, leur faisant rouler comme en songe⁵⁸⁶ ». La deuxième est celle décrite pendant le voyage en train de la *Lettre d'un ami*, où nous sommes confrontés à une métaphore qui, cette fois-ci, associe le rêve non à un voyage imaginaire mais à un voyage en train vers Paris. Le train représente, d'un côté, la réalité, le temps qui passe, l'échec social et de l'autre, l'illusion, le rêve, l'espoir. L'« âme encore à demi endormie⁵⁸⁷ » du narrateur lui permet d'affirmer qu'il reconnaît « des lambeaux de rêves⁵⁸⁸ ».

Plusieurs pistes permettent d'éclairer une relation étroite entre la réflexion nocturne et le rêve lui-même. Par exemple, quand Teste confesse en mêlant ces deux moments : « Bah ! On s'endort sur n'importe quel sujet... Le sommeil continue n'importe quelle idée⁵⁸⁹ ». Le rêve sert-il d'échappatoire à Edmond Teste ? De quoi Teste veut-il s'enfuir ? De quoi a-t-il peur ? En tout cas, il est certain qu'une certaine crainte de la nuit, de la solitude, ou des hantises du rêve se traduisent dans la scène qui se déroule après la soirée à l'Opéra, où Teste demande au narrateur-personnage de rester avec lui jusqu'à ce qu'il s'endorme. Toutefois il faudrait se demander s'il est possible pour un monstre d'ébaucher des rêves.

En ce qui concerne Teste, le clin d'œil sur le voyage nocturne⁵⁹⁰ a pour but, tout d'abord, de mettre en lumière la fragilité de son existence, la vulnérabilité du personnage, sa faiblesse, ainsi que sa part humaine. Par ailleurs, la réalité pénètre sans

⁵⁸³ MT p. 47.

⁵⁸⁴ MT p. 23.

⁵⁸⁵ MT p. 17.

⁵⁸⁶ MT p. 100.

⁵⁸⁷ MT p. 86.

⁵⁸⁸ MT p. 90.

⁵⁸⁹ MT p. 34.

⁵⁹⁰ Le voyage grâce au rêve, est possible n'importe où, car le rêve dépasse le domaine espace-temps. C'est ce que constate le personnage : « une même rêverie [peut avoir lieu] ici [ou] dans la cabine du navire, la même au Café Lambert... ». MT p. 34.

peine dans la dimension onirique puisqu'en compagnie du narrateur-personnage Teste s'endort en pleine réflexion sur le sommeil. L'idée suggérée par cette forme de redondance pousse le lecteur à réfléchir sur l'existence même du personnage Teste : est-il un homme « rêvé », idéalisé par le narrateur-personnage de la même façon qu'il a été « rêvé » par Valéry ?

Quant à Borges, il introduit le thème du rêve dans son conte *El Inmortal*⁵⁹¹, mais entièrement liée à l'utopie qui représente la ville des immortels. En effet, plusieurs éléments permettront au lecteur de croire à une irréalité, surtout si l'auteur définit les personnages comme des « fantômes » qui sont en train de perdre, comme la photo sans visage, leurs traits personnels. On expose la morale suivante :

« La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Éstos conmueven por su condición de fantasmas ; cada acto que ejecutan puede ser último ; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo ». /

« La mort (ou son allusion) rend les hommes précieux et pathétiques. Ils émeuvent par leur condition de fantômes ; chaque acte qu'ils accomplissent peut être le dernier ; aucun visage qui ne soit à l'instant de se dissiper comme un visage de songe. Tout, chez les mortels, a la valeur de l'irrécupérable et de l'aléatoire. Chez les Immortels, en revanche, chaque acte (et chaque pensée) est l'écho de ceux qui dans le passé l'anticipèrent, sans commencement visible ou le fidèle présage de ceux qui, dans l'avenir, le répéteront jusqu'au vertige⁵⁹² ».

Revenant à la nouvelle de Valéry le passage vers la mort serait, tel un rêve inconnu, l'instant où l'homme perd tous ses repères. Comme un rêve aussi, l'homme répète à l'infini, oubliant son nom noyé au long d'une inimaginable tradition. D'autre

⁵⁹¹ JLB, *El Inmortal, El Aleph*, I, p. 533. JLB, *L'immortel, L'Aleph*, I, p. 563.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 541; *Ibid.*, 573.

part, si le récit dénote le sentiment trouble de l'homme qui attend sa propre mort, à l'heure dernière Teste subit une « peur » et une « douleur » mélangées aux « images joyeuses⁵⁹³ ». Les immortels, qui se perdent dans le temps, recommencent les mêmes actes en passant, comme il est dit dans la *Fin de Monsieur Teste*, « de zéro à zéro », ce qui, justement, est « impossible à voir⁵⁹⁴ ».

À un moment précis de *Monsieur Teste* apparaît également une présence double, et qui se manifeste dans le rêve : elle « exist[e] et n'exist[e] pas⁵⁹⁵ » puisqu'elle est éphémère. Cette fois le thème est introduit, non pas par Teste, mais par le narrateur (« l'ami »), qui interpelle son interlocuteur (Teste ?) « cher rêveur⁵⁹⁶ ». Celui-ci réfléchit à l'ambiguïté que les rêves rendent probable. Il explique :

« [...] dans les songes, il se fait quelquefois un accord *singulier* entre ce que l'on voit et ce que l'on sait ; mais ce n'est point un accord qui se supporterait dans la veille. Je *vois* Pierre, et je *sais* qu'il est Jacques. Je me suis donc aperçu, quoique rarement, et sous un autre visage ; je ne me reconnaissais qu'à une douleur exquise qui me perçait le cœur. Du fantôme ou de moi, il me semblait que l'un de nous dût *s'évanouir*...⁵⁹⁷ »

Nous rejoignons également l'idée si chère à Borges qui paraît dans *Funes el memorioso*⁵⁹⁸, celle d'un personnage en proie à ses propres pièges. Tel Teste, qui semble hypnotisé par son propre discours (discours étudié pour maîtriser l'interlocuteur), Funes, l'homme à la mémoire inépuisable, cite par cœur les cas de mémoire extraordinaire qu'il a pu lire dans un des volumes empruntés à Borges-personnage. Une situation identique voit le jour dans un texte que nous avons analysé précédemment : *Borges y yo* où le jeune Borges est en train de lire *El Doble/ Le Double* de Dostoïevsky alors que le conte narre la rencontre du jeune Borges avec son double septuagénaire. Précisément, Teste n'est-il pas, malgré lui, l'observateur observé, le rêveur rêvé ? Pour mimer Borges, lequel des deux hommes est le rêve de l'autre ? Dieu

⁵⁹³ MT p. 140.

⁵⁹⁴ MT p. 139.

⁵⁹⁵ MT p. 91.

⁵⁹⁶ MT p. 92.

⁵⁹⁷ MT p. 93

⁵⁹⁸ JLB, *Funes el memorioso*, *Artificios*, I, p. 485. JLB, *Funes le mémorieux*, *Fictions*, I, p. 510.

« rêve » Valéry, qui « rêve » le narrateur-personnage, qui « rêve » à son tour Teste, qui, lui-même, « rêve » Émilie. Ces jeux d'emboîtages successifs veulent mettre l'accent sur l'idée de répétition ou de temps cyclique que nous étudierons par la suite.

En second lieu, le rêve permet de passer virtuellement de la vie à la mort (de renaître ?) et, paradoxalement, de la vie pensante, où Teste est maître-esclave de son système, à la vie sensuelle où il semble éprouver enfin une agréable liberté. Ici le langage débouche sur le rêve et non le contraire. Cette fuite peut avoir des allures d'une mort passagère puisque notre personnage confesse : « Je fais le mort⁵⁹⁹ ». Le narrateur-personnage a droit à un discours, sinon incongru du moins incohérent, de la part d'un hôte qui déclare : « Je ne distingue plus ma pensée d'avant le sommeil » ; ou encore : « Je ne sais pas si j'ai dormi⁶⁰⁰ ». Les deux univers se confondent, celui de la réalité et celui du rêve (ou de la fiction qui est son synonyme pour l'écrivain argentin) : ils sont si profondément entremêlés qu'ils se juxtaposent et se remplacent presque naturellement. Nous rejoignons à nouveau Borges, dans ses propos exposés particulièrement dans *La Pesadilla*, une des sept conférences prononcées à Buenos Aires en 1977 et rassemblées sous le titre de *Siete noches* :

« Para el salvaje o para el niño los sueños son un episodio de la vigilia, para los poetas y los místicos no es imposible que toda la vigilia sea un sueño ». /

« Pour le sauvage comme pour l'enfant les rêves sont un épisode de la veille, pour les poètes et les mystiques il n'est pas impossible que toute veille ne soit que songe⁶⁰¹ ».

⁵⁹⁹ MT p. 32.

⁶⁰⁰ MT p. 34.

⁶⁰¹ JLB, *La Pesadilla, Siete Noches*, III, p. 223. JLB, *Le Cauchemar, Sept nuits*, II, p. 657. Tout au long de cette allocution, touchant à un des thèmes intimement chers à l'écrivain, Borges cite des philosophes, des écrivains tel Calderón et sa célèbre formule *La vie est un songe*, des poètes, et parle même de ses propres rêves et cauchemars. Il explique : « Tenemos esas dos imaginaciones : la de considerar que los sueños son parte de la vigilia, y la otra, la espléndida, la de los poetas, la de considerar que toda la vigilia es un sueño ». / « Il y a les deux façons suivantes d'imaginer les choses : celle qui estime que les rêves font partie de la veille et l'autre, splendide, celle des poètes, qui estime que toute veille est un songe » (*Ibid.*, p. 224 ; *Ibid.*, p. 658). L'écrivain se remémore un passage de *L'Odyssée*, où il est question de deux portes, l'une en corne, à travers laquelle l'homme atteint les rêves *véridiques* ou *prophétiques* ; l'autre, en ivoire, à travers laquelle l'homme atteint les rêves *trompeurs*. Borges conclut : « Eneas pasa por la puerta de marfil porque entra en el mundo de los sueños – es decir, en lo que llamamos vigilia ». / « Enée passe par la porte d'ivoire parce qu'il entre alors dans le monde des songes – c'est-à-dire dans ce que nous appelons la veille ». (*Ibid.*, p. 224 ; *Ibid.*, p. 659). Il cite enfin le poète autrichien Walter von der

Une fois de plus cette récurrence souligne l'adhésion de l'auteur à une idée commune à certains de ses maîtres à penser – Dante, Boecio, Shakespeare, Groussac, Wordsworth, Coleridge, Dunne, Calderon, ou les philosophes grecs, les mystiques – savamment réunis malgré leurs grandes dissemblances. Borges souligne que le rêve est « une création esthétique, sans doute l'expression esthétique la plus ancienne⁶⁰² ». De cette manière, nous pouvons établir un lien entre le rêve et le théâtre. L'auteur insiste sur le fait que le rêve est une « représentation » ; une représentation de l'esprit, certes, mais qui permet à l'homme d'être à la fois « el teatro, el espectador, los actores, la fábula » / « le théâtre, le spectateur, les acteurs et l'argument⁶⁰³ ».

Nous retiendrons cet exemple, mais le sujet est mis en lumière dans *Funes el memorioso* que nous allons étudier par la suite et où le personnage est, lui aussi, insomniaque. S'il est hanté, durant la nuit, par une accablante insomnie, le jour lui inflige une mémoire terrible et interminable. Car, pour Borges, comme nous l'avons dit, l'état de veille se confond avec le rêve. Par conséquent, si le rêve est une illusion d'optique comme l'image du miroir, alors la pensée est, elle aussi, une forme d'illusion.

Parfois métaphorisé, parfois sous forme d'allégorie, l'univers onirique apparaît assez souvent au long de *Monsieur Teste*. Dans le dictionnaire la première acception du terme « rêve » se rapporte à « une suite de phénomènes psychiques se produisant pendant le sommeil (images, représentations ; activité automatique excluant généralement la volonté) ». La deuxième, en revanche, introduit la notion d'« imagination délirante » : le terme est défini comme une « construction de l'imagination à l'état de veille », c'est une « pensée qui cherche à échapper aux contraintes du réel », le synonyme étant « imagination », « vision », « rêvasserie ». Mais l'acception qui se rapproche le plus de la vision valéryenne est celle qui suit, une « construction imaginaire destinée à satisfaire un besoin, un désir, à refuser une réalité pénible », ce qui, en termes de psychanalyse est connu comme le « rêve diurne » et qui

Vogelweide qui aurait dit : « ¿He soñado mi vida, o fue un sueño ? » / « Ai-je rêvé ma vie ou a-t-elle été un songe ? ». Dans *El Sueño in La Rosa Profunda*, la même idée est évoquée : « [...] soy el que ha mirado / Ese otro sueño mi vigilia » / « [...] je suis, celui qui a regardé / Cet autre rêve, ma veille ». JLB, *El Sueno, La Rosa Profunda*, III p. 81. JLB, *Le Rêve, La Rose Profonde*, II, p. 562.

⁶⁰² JLB, *La Pesadilla, Siete Noches*, III, p. 231. JLB, *Le Cauchemar, Siete Noches*, II, p. 667.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 231 ; *Ibid.*, p. 667.

est synonyme de « désir » ou « fantasme⁶⁰⁴ », voire par extension, « chimère » et « utopie », allant jusqu'à « illusion » ou « vision », vision proche de l'idéal. Teste apparaissant la nuit est en quelque sorte le rêve de Valéry. Celui-ci a rêvé d'un personnage, dans le sens borgésien du terme (il l'a imaginé, il l'a créé), puis il lui a donné vie dans une *nouvelle*, afin de rendre ce rêve palpable, plus durable dans le temps. Quant au rôle du domaine onirique dans l'ouvrage, le sommeil est, pour Teste, une fuite du monde réel, une halte dans son « habitude de méditation⁶⁰⁵ ». C'est le seul moment où il peut redevenir humain : il peut désormais éprouver la souffrance, la « lassitude », la maladie, la « fatigue » et se laisser aller à un « abandon nocturne⁶⁰⁶ » qui est naturellement lié au départ, et qui suggère l'idée de la fin, de la mort. Comme Astérix ou Funes, Teste attend la mort.

D'autre part, un champ lexical autour de l'élément aquatique, plus précisément de la mer⁶⁰⁷, domine la fin de la soirée à l'Opéra, au moment qui précède le sommeil de Teste. Si la chambre est perçue comme un endroit qui éveille « l'infinie tristesse » et « l'horreur⁶⁰⁸ » du narrateur, elle est tout autre chose pour son propriétaire. Métamorphosée en « cabine d[e] navire⁶⁰⁹ », elle a une importance fondamentale pour son propriétaire qui affirme : « Reste mon lit. J'aime ce courant de sommeil et de linge⁶¹⁰ » et qui dit adorer « la navigation de la nuit ». Son lit, par ailleurs, vient enrichir d'un nouveau symbole l'univers d'isolement dans lequel évolue notre héros. Il aime à se perdre dans ce microcosme idéal où les idées se transforment en rêves et les rêves en idées. La nuit, Edmond Teste, allongé sur le linge – comparé à du « sable » –, ne compte pas de moutons, mais des « grains de sable⁶¹¹ ». Ce parallèle fait allusion, d'une part, à l'extrême fatigue (fatigue infinie) d'un corps porteur d'un cerveau monstrueusement complexe (infiniment complexe) et, d'autre part, à la recherche de l'identité, quête interminable, qui semble elle aussi être à l'univers ce qu'un grain de sable est au désert. Le somnambule aime à se perdre, et à perdre son identité à travers

⁶⁰⁴ *Le Nouveau Petit Robert*, éd. citée, p. 1974.

⁶⁰⁵ MT p. 71.

⁶⁰⁶ MT p. 30.

⁶⁰⁷ Le *Dictionnaire des symboles* attribue au monstre un lien avec l'eau, puisque celle-ci vient du monde souterrain, univers propre au monstre. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, éd. citée. p. 645.

⁶⁰⁸ MT p. 30.

⁶⁰⁹ MT p. 34.

⁶¹⁰ Le sommeil assimilé au courant évoque le fleuve, c'est à dire le temps. MT p. 31-32.

⁶¹¹ MT p. 33.

les deux métaphores de l'infini suggérées par l'eau et le sable. Ce moment de face à face avec soi-même, sous l'attention curieuse du narrateur-personnage, apporte un nouvel élément quant à la personnalité de Teste car, lors de l'unique soirée que le narrateur-personnage et celui-ci passeront ensemble, l'interlocuteur découvre deux facettes antagoniques de son ami. S'il témoigne d'une toute-puissance fascinante et autoritaire à l'Opéra, dans sa chambre il dévoile une faiblesse doublée de doute et de crainte de l'avenir. Ces deux exemples sont les plus significatifs de la personnalité protéiforme de Teste.

Aussi un exemple nous est-il fourni par le narrateur-personnage qui souhaite illustrer la puissance intellectuelle de Teste. Il explique que le fait d'imaginer un voyage en ballon en se laissant aller à une « rêverie⁶¹² » ne peut jamais égaler une expérience vécue, alors que Teste est capable de reproduire – « de rêver à » – des sensations inconnues et de les ressentir comme vécues.

Les deux personnages, Teste et Funes, sont conscients que leurs « idées-rêves » peuvent les aider à construire une autre réalité. Teste se souvient : « Autrefois, en m'assoupissant, je pensais à tous ceux qui m'avaient fait plaisir, figures, choses, minutes. Je les faisais venir pour que la pensée fût aussi douce que possible, facile comme le lit⁶¹³ ». Ces explications permettent de constater que le passage de la veille au sommeil est le seul moment où le héros témoigne d'un sentiment vis-à-vis des autres. Si le « plaisir » adoucit sa pensée, c'est que, au fond, il a besoin de la présence d'autrui, et même d'un échange reconfortant, vivifiant ; ce qui semblait pourtant être à l'encontre des normes du système testien. Cet échange social, amical ou amoureux s'avère fondamental pour l'équilibre du personnage, il est l'élément d'accès au sommeil, c'est-à-dire au repos, et pourquoi pas à une certaine forme de bonheur. Pour revenir à ses réflexions, le héros ajoute : « Le sommeil continue n'importe quelle idée⁶¹⁴ ». L'univers onirique vient enrichir, voire remplacer un univers réel épuisant. Dans les moments qui précèdent le sommeil Teste semble trouver une forme de légèreté, un soupçon de bonheur puisqu'il parle de « plaisir ». Rappelons que lors de la promenade du couple Teste au jardin botanique il nous est dit que Teste « jouit de cet ordre [celui des plantes]

⁶¹² MT p. 20.

⁶¹³ MT p. 31.

⁶¹⁴ MT p. 34.

et se complaît à épeler les noms baroques⁶¹⁵ ». Le plaisir, rarement évoqué dans le cycle Teste, est donc ici associé à la connaissance et au sommeil, tandis que Funes, lui, recherche dans le sommeil un état de repos qui n'est pas lié au plaisir mais au néant, à la mort.

Au long du conte *La Casa de Asterión*, que nous traiterons plus amplement dans la partie consacrée aux parallélismes mythiques, le rêve tient une place importante. Bien que le propre Astérion, le Minotaure, prétend qu'il est unique, un double de lui-même apparaît grâce à son imagination, ce qui est profondément absurde puisqu'il affirme : « Je suis unique ; c'est un fait⁶¹⁶ ». Mais à la notion de rêve Borges joint le jeu, transformant, une fois de plus, la réalité onirique en un espace parallèle à la réalité. Ainsi nous ne serons pas surpris de lire les déclarations du Minotaure :

« A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa. (A veces me duermo realmente, a veces ha cambiado el color del día cuando he abierto los ojos) ». /

« À toute heure je joue à être endormi, fermant les yeux et respirant puissamment. (Parfois, j'ai dormi réellement, parfois la couleur du jour était changée quand j'ai ouvert les yeux)⁶¹⁷ ».

La confusion de ce qui appartient à la réalité et de ce qui appartient au rêve est consommée, car dormir ou jouer à dormir ont pour le personnage un même statut. N'oublions pas que l'espace onirique exerce un tel pouvoir sur le Minotaure qu'il lui dévoile, lui explique la réalité. Paradoxalement, c'est grâce aux rêves et non à sa propre intelligence qu'il peut concevoir le monde existant en dehors des murs de son labyrinthe, et comprendre que sa demeure n'est qu'un miroir d'une autre architecture considérable susceptible, à son tour, de se répéter sans fin. C'est pourquoi il confie : « Ceci, je ne l'ai pas compris, jusqu'à ce qu'une vision nocturne me révèle que les mers et les temples sont aussi quatorze (sont en nombre infini)⁶¹⁸ ».

⁶¹⁵ MT p. 54.

⁶¹⁶ JLB, *La casa de Asterión*, *El Hacedor*, I, p. 569. JLB, *La Demeure d'Astérion*, *L'Auteur*, I, p. 603.

⁶¹⁷ *Ibid.*, I, p. 570 ; *Ibid.*, I, p. 602.

⁶¹⁸ *Ibid.*, I, p. 570 ; *Ibid.*, I, p. 603.

Borges ira plus loin à travers les idées qu'il développe dans la Préface du *Libro de sueños*⁶¹⁹, il suggère que la littérature a des raisons de trouver ses origines dans l'imagination nocturne des hommes, depuis Le Livre des livres, en passant par les littératures contemporaines jusqu'aux littératures à venir :

« Los sueños de la Escritura no tienen estilo de sueño ; son profecías que manejan de un modo demasiado coherente un mecanismo de metáforas [...] El influjo de la noche y del día sera recíproco ; Beckford y de Quincey, Henry James y Poe, tienen su raíz en la pesadilla y suelen perturbar nuestras noches. No es improbable que mitologías y religiones tengan un origen análogo⁶²⁰ ».

2- Le monde mythique ou l'homme dans un labyrinthe spatio-temporel

L'image du labyrinthe est exploitée chez Borges de manière, dirons-nous, obsessive. De la même façon qu'il déclare ne jamais avoir quitté la bibliothèque de son père, il n'a jamais abandonné les rues labyrinthiques⁶²¹ du village d'Adrogué où il passait ses vacances étant enfant. L'auteur a épuisé cette forme complexe et mystérieuse en l'appliquant à son concept de l'espace, du temps et de l'homme lui-même. La réalité elle-même est pour l'écrivain un labyrinthe. En 1985, Borges expliquait : « La realidad no sólo es apariencia, sino sentimiento y también imaginación, y el mundo es no un caos, sino un laberinto, un cosmos que se oculta y tenemos la tarea de descubrirlo⁶²² ». /

⁶¹⁹ JLB, *Libro de sueños*, Madrid, éd. Siruela, coll. « La Biblioteca de Babel », 1989.

⁶²⁰ *Ibid.*, Préface, p. 12.

⁶²¹ L'auteur se rappelle d'Adrogué comme d'un « remoto y pacible laberinto » / « un labyrinthe lointain et paisible ». il déclare en 1981 : « Adrogué era eso : un largo laberinto tranquilo de calles arboladas, de verjas y de quintas ; un laberinto de vastas noches quietas que mis padres gustaban recorrer [...] yo siempre estuve aquí, siempre estoy aquí. Los lugares se llevan, los lugares estan en uno. Sigo entre los eucaliptos y en el laberinto, el lugar en que uno puede perderse. [...] Muchos argumentos, muchas escenas, muchos poemas que he imaginado, nacieron en Adrogué o se sitúan en ella » / « C'était cela Adrogué : un long labyrinthe tranquille d'allées, de grilles et de maisons ; un labyrinthe d'immenses nuits que mes parents aimaient à parcourir [...] j'ai toujours été ici, je suis toujours ici. On porte les lieux avec nous, les lieux sont à l'intérieur de nous. Je me trouve toujours entre les eucalyptus et dans le labyrinthe, l'endroit où l'on peut se perdre. [...] Beaucoup d'intrigues, beaucoup de scènes, beaucoup de poèmes que j'ai imaginés sont nés à Adrogué ou se situent à cet endroit ». C. R. Stortini, *Diccionario de Borges*, éd. citée, p. 14 -15. Nous traduisons.

⁶²² *Ibid.*, p. 188. Nous traduisons.

« La réalité n'est pas uniquement une apparence, elle est sentiment et aussi imagination, et le monde n'est pas un chaos, il est un labyrinthe, un cosmos qui se cache et qu'on a la tâche de découvrir ».

Dans le *Libro de sueños* l'écrivain argentin qui a compilé des textes de divers auteurs associés aux rêves, un extrait intitulé *El Reflejo* réactualise une citation paraissant comme tirée du livre du *Zohar I*, 39 :

« Todo en el mundo está dividido en dos partes, de las cuales una es visible y la otra invisible. Aquello visible no es sino el reflejo de lo invisible ».

« Le monde entier est divisé en deux parties, l'une visible et l'autre invisible. Le visible n'est que le reflet de l'invisible⁶²³ ».

À en croire cette définition, le monde présente une double nature, ce que l'homme croit voir n'est qu'une apparence, car la véritable essence des choses n'est pas perceptible. Celui-ci est l'espace labyrinthique que l'homme se doit d'élucider.

Dans *El Hilo de la fábula*⁶²⁴, du recueil *Los Conjurados*, 1985, à travers le mythe de Thésée un court texte évoque la notion temporelle : « Thésée ne pouvait savoir que de l'autre côté du labyrinthe s'ouvrait l'autre labyrinthe, celui du temps...⁶²⁵ ». Le labyrinthe temporel semble être beaucoup plus complexe et définitivement incompréhensible pour les hommes. Ainsi l'auteur relie-t-il le domaine du mythique à celui de la réflexion philosophique : le rêve, la foi, les actes, les théories, les sentiments peuvent donner à l'homme l'illusion d'avoir réussi à trouver le centre du labyrinthe, que Borges voit comme son propre centre. Ce centre, n'est-il pas toutefois perceptible, mais par traits, par touches, qu'il faut savoir comprendre et interpréter ? Il ajoute :

« El hilo se ha perdido ; el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso.

⁶²³ JLB, *Libro de sueños*, éd. citée, p. 317. Nous traduisons.

⁶²⁴ JLB, *El Hilo de la fábula, Los Conjurados*, III, p. 481, *Le Fil de la fable, Les Conjurés*, II, p. 942.

⁶²⁵ *Ibid.*, III p. 481 ; *Ibid.*, II p. 942.

Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo ; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera sencilla felicidad ». /

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

Nul n'ignore la fascination exercée par le labyrinthe et sa complexe structure sur Borges, ce symbole complexe dont il est peut-être le seul auteur à avoir épuisé tous les sens. L'auteur de *Ficciones* admire son architecture mystérieuse (un lieu fini qui représente l'infini⁶²⁶), autant que sa forme incommensurable. On y trouve des labyrinthes imaginaires, naturels, oniriques, optiques, historiques ou temporels (*El Immortal*), des labyrinthes psychiques ou identitaires⁶²⁷, des labyrinthes de livres (*La Biblioteca de Babel*), ludiques, sémantiques ou littéraires, et on y trouve même un labyrinthe musical sous les vagues accords d'une guitare. Ces complexes structures sont souvent évoquées à travers les symboles borgésiens par excellence : le récurrent miroir, le mystérieux rêve, l'obscur paradoxe traduisant une évidente dualité de l'homme. Borges parcourut les architectures labyrinthiques visibles et invisibles. *El Immortal*, par exemple, nous livre la description du pourtant impossible espace ; à travers les pages de *Los dos reyes y los dos laberintos*⁶²⁸ nous découvrons un labyrinthe naturel dépourvu de couloirs et d'escaliers qu'est le désert ; ou encore un labyrinthe composé d'une simple ligne droite et infinie, auquel on attribue la représentation de l'aporie de Zénon, à la

⁶²⁶ L'auteur précise « el laberinto se convierte así, en la tradición, en la representación de un caos ordenado por la inteligencia humana, un desorden voluntario que tiene su propia clave » / « le labyrinthe devient ainsi, dans la tradition, dans la représentation d'un chaos ordonné par l'intelligence humaine, un désordre volontaire qui a sa propre clef ». E. Rodríguez Monegal, *Borges por él mismo*, Caracas, Monte Avila, 1991, p. 101. Nous traduisons.

⁶²⁷ Le parcours étrange amène l'homme à retrouver un soi-même insoupçonné, souvent son propre centre, son double, ou de temps à autre, ses multiples identités.

⁶²⁸ JLB, *Los dos reyes y los dos laberintos*, *El Aleph*, I, p. 607. JLB, *Les Deux rois et les deux labyrinthes*, *L'Aleph*, I, p. 643.

lecture de *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto* ou *El jardín de senderos que se bifurcan*. Nous nous pencherons sur le labyrinthe dans le conte *La casa de Asterión* du recueil *El Aleph* qui paraît en 1944.

Il ne serait peut-être pas si étrange de parler de temps labyrinthique dans *Monsieur Teste*, si nous considérons le point de vue du protagoniste. Les *Extraits du Log-Book*, accordent au lecteur une surprenante façon de revenir sur le problème du temps et de son incidence sur la mémoire. Teste se demande :

« En quoi cet après-midi, cette fausse lumière, cet aujourd'hui, ces incidents connus, ces papiers, ce tout quelconque se distingue-t-il d'un autre tout, d'un *avant-hier* ? Les sens ne sont pas assez subtils pour voir que des changements ont eu lieu. Je sais bien que ce n'est pas le même jour, mais je ne fais que le savoir⁶²⁹ ».

Le personnage évoque la difficulté de la perception d'un temps dit « chronologique » pour celui qui, même doté d'une extraordinaire intelligence, n'a pas accès à cette notion. Teste, l'« observateur éternel⁶³⁰ » voudrait, comme nous l'avons dit, maîtriser le temps comme il soumet son épouse.

Teste serait capable de transgresser la temporalité en transformant le passé en présent : « le souvenir le plus vif et le plus net n'apparaissait que comme une formation actuelle de son esprit, et la sensation même du passé s'accompagnait de cette notion que passé est un fait du présent⁶³¹ ». Il déstructure le passé au moyen de la mémoire mais il ne peut abolir le futur. Émilie le sait souvent « assez loin du temps ordinaire [...] vers des lumières si écartées⁶³² » qu'elle ne peut le suivre. Tout en dépassant les limites réelles par une abstraction qui le pousse vers des contrées incompréhensibles pour son entourage, le personnage reste toutefois égaré dans une temporalité complexe et irrésolue.

⁶²⁹ L'adverbe « avant-hier » est en italiques dans le texte. MT p. 68.

⁶³⁰ MT p. 114.

⁶³¹ MT p. 119.

⁶³² MT p. 43. Dans *Pour un portrait* nous lisons : « Comment revenir de si loin ? » MT p. 117.

Une des conséquences peut-être logiques du dédoublement spatial dû à l'architecture équivoque des labyrinthes, est d'imaginer un labyrinthe de temps, où les jours se répètent jusqu'à se confondre les uns aux autres. En effet, chez l'auteur argentin les actes, les êtres, les circonstances (le symbole du tigre dans sa cage), les destinées parfois (pensons aux trois hommes qui, aveugles, eurent à remplir la charge de Directeur de la Bibliothèque Nationale de Buenos Aires), trouvent un écho imminent dans le passé et posent un éventuel retentissement dans le futur. Une des images les plus récurrentes dans l'œuvre de Borges est l'idée d'un temps qui s'efface, qui s'arrête dans un présent sans début ni fin visibles, et qui suggère une éternité sous-jacente.

Si le labyrinthe est une forteresse pour le minotaure borgésien, le héros de *Monsieur Teste* a su, lui-aussi, délimiter son territoire. Il ne sort pas ou peu – nous avons recensé trois endroits publics qu'il fréquente : le restaurant, l'Opéra, la maison close – et sait s'approprier l'endroit où il se trouve en s'octroyant tel ou tel rôle. Tandis qu'au restaurant il passe inaperçu au point de donner au narrateur-personnage « l'impression du quelconque⁶³³ », à l'Opéra, il règne grâce à une présence toute-puissante qui l'effraye. C'est l'éloignement des gens que fuit Teste, mais aussi l'éloignement de ses propres idées ainsi que le poids de ses souvenirs, comme Funes. Car celles-ci sont considérées comme extérieures à l'être, donc susceptibles d'être dangereuses. Dans *Pour un portrait de M. Teste* le personnage est défini comme un « homme observé, guetté, épié par ses "idées", par mémoire⁶³⁴ ». Ces frontières virtuelles montrent, en réalité, les « conditions-limites » de la pensée, ainsi que ses « phases critiques⁶³⁵ ».

De son côté, pour revenir à *Funes el memorioso*, Ireneo Funes est aperçu par Borges narrateur-personnage, lors de ses deux visites chez le jeune homme, à travers des grilles, ce qui le pousse à le comparer à un « éternel prisonnier⁶³⁶ » ; il est aussi l'esclave de sa complexe mémoire, comme peut l'être Astérion dans son labyrinthe implacable ou Teste au sein de son vertigineux système.

⁶³³ MT p. 29.

⁶³⁴ MT p. 116. Le substantif « idées » est entre guillemets dans le texte.

⁶³⁵ MT p. 71.

⁶³⁶ JLB, *Funes el memorioso*, *Artífices*, I, p. 570. JLB, *Funes ou la mémoire*, *Fictions*, I, p. 603.

La réflexion schématique de Teste peut-elle être considérée comme labyrinthique, avons-nous suffisamment d'éléments pour l'affirmer ? En tout cas, la pensée soustrait à l'homme son énergie physique, telle une peau de chagrin invisible qui empoisonne l'être petit à petit : « Comme si les raréfactions extrêmes, les vides inconnus, les températures hypothétiques, les pressions et les charges monstrueuses avaient été ses ressources naturelles – et que rien ne pût être pensé en lui qu'il ne le soumît par cela seul au traitement le plus énergique et ne recherchât tout le domaine de son existence⁶³⁷ ». Notons l'emploi de l'adjectif « monstrueuses » qui s'oppose aux « ressources naturelles » et marque le pouvoir nuisible de l'intellect.

Or pouvons-nous parler d'écriture labyrinthique dans Astérion ? La structure de certaines phrases, la répétition de quelques idées, poussent le lecteur à se perdre dans la structure du conte lui-même voire dans le style confus. Nous en voulons comme exemple le paragraphe suivant :

« No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre ; son catorce (son infinitos) los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes [...]. Sin embargo, a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías de piedra gris he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar. Eso no lo entendí hasta que una visión de la noche me reveló que también son catorce (son infinitos) los mares y los templos. Todo está muchas veces, catorce veces... ». /

« Il n'y a pas un puits, une cour, un abreuvoir, une mangeoire ; les mangeoires, les abreuvoirs, les cours, les puits sont quatorze (sont en nombre infini) [...]. Cependant, à force de lasser les cours avec un puits et les galeries poussiéreuses de pierre grise, je me suis risqué dans la rue, j'ai vu le temple des Haches et la mer. Ceci, je ne l'ai pas compris, jusqu'à ce qu'une vision nocturne me révèle que les mers et les temples sont aussi quatorze (sont en nombre infini). Tout est plusieurs fois, quatorze fois⁶³⁸... ».

⁶³⁷ MT p. 71.

⁶³⁸ JLB, *La Casa de Asterión, El Aleph*, I, p. 570. JLB, *La Demeure d'Astérion, El Aleph*, I, p. 602-603.

Notons que la première phrase est construite en miroir, partant d'une suite d'éléments qui seront repris, un par un, dans le sens inverse, jusqu'à la fin. De même, l'auteur a-t-il procédé à l'itération de la structure interne de certaines phrases : par exemple, comme nous le voyons dans le paragraphe cité, « sont quatorze (sont en nombre infini) » fait écho à « sont aussi quatorze (sont en nombre infini) ». La première, appliquée aux parties de la maison, la deuxième, appliquée aux immenses mers et aux temples, autrement dit aux labyrinthes qui seraient aussi en nombre infini. Le même principe revient dans la phrase « todas las partes de la casa están muchas veces » / « toutes les parties de celle-ci sont répétées plusieurs fois » qui resurgit sous la phrase « todo está muchas veces » / « tout est plusieurs fois ». Le même effet de concaténation existe ici, depuis l'idée de la partie d'une maison, passant par l'idée de toute chose, jusqu'au sentiment que le narrateur étend sa pensée à l'univers entier.

3- Le monde magique : l'homme de verre

S'il semble évident que le labyrinthe proprement dit n'est pas un élément présent dans *Monsieur Teste*, il apparaît souvent sous une forme métaphorique et devient, à nos yeux, un des symboles de la quête identitaire de Teste. Parmi les *Extraits du Log-Book*, l'un est intitulé « L'homme de verre » et préfigure un labyrinthe intérieur, puisque l'ensemble vertigineux de reflets forme une architecture sans fin :

« Si droite est ma vision, si pure ma sensation, si maladroitement complète ma connaissance, et si déliée, si nette ma représentation, et ma science si achevée que je me pénètre depuis l'extrémité du monde jusqu'à ma parole silencieuse ; et de l'informe chose qu'on désire se levant, le long des fibres connues et de centres ordonnés, je me suis, je me réponds, je me reflète et me répercute, je frémis à l'infini des miroirs— je suis de verre⁶³⁹ »

Pensons, en premier lieu, aux propriétés hétérogènes du verre : la fragilité, la transparence, la réflexion (quoique parfois déformée), la fermeté, la froideur. Ensuite

⁶³⁹ MT. p. 72-73. Notons que « chose » et « suis » sont en italique dans le texte.

appliquons-les à notre personnage. Teste recèle en lui une multitude de facettes secrètes pouvant être à la fois sec, hermétique, autoritaire jusqu'à l'excès aussi bien que susceptible à la douleur, sensible aux frissons de certains sentiments, conscient des limites de la pensée.

La notion de transparence, véhiculée par le miroir, est prioritaire pour le déroulement de notre étude puisqu'elle appartient au champ sémantique de l'invisibilité. Et, d'une certaine manière, le lecteur ne réussit pas à se faire une image de Teste puisque, comme nous l'avons déjà indiqué, il reste variable et indescriptible. Mais cette qualité vient se heurter à l'extrême complexité du type de l'intellectuel qu'incarne Edmond Teste. D'ailleurs, son épouse constate, effarée : « Sa physionomie s'altère, – s'efface !.. Un peu plus de cette absorption, et je suis sûre qu'il se rendrait invisible ⁶⁴⁰ ! ». À quoi ressemble-t-il, le visage de Teste sur un miroir ? Le personnage semble se fondre avec son entourage, comme il le fait la nuit, sur son lit « flottant » pour rentrer dans le monde des rêves. D'autre part, le verre est le matériau du miroir, parmi les très sélectes pièces qui « meublent » la chambre spartiate de Teste, il y a précisément une « armoire à glace ⁶⁴¹ ». Teste est-il celui qui se reflète, ou, comme le dit Borges, celui qui regarde de l'autre côté du cristal ? Le portrait de notre étrange héros le situerait plutôt du côté de l'indéchiffrable reflet, car en se multipliant sans fin, il se démultiplie jusqu'à l'incompréhension, et se désagrège.

Le thème de l'invisibilité est dans la sphère borgésienne interprété comme une qualité, ou plutôt comme une attitude à adopter. Dans *La Poesía* texte inclus dans la série de conférences *Siete Noches*, l'auteur nous livre une anecdote au sujet de Plotin. L'auteur des *Ennéades* se serait opposé à ce que l'on puisse réaliser son portrait en arguant :

« Yo mismo soy una sombra, una sombra del arquetipo que está en el cielo. A qué hacer una sombra de esa sombra ». /

⁶⁴⁰ MT p. 44.

⁶⁴¹ MT p. 29.

« Je suis moi-même une ombre de l'archétype qui est au ciel. À quoi bon faire une ombre de cette ombre⁶⁴² ? »

Or, si Plotin considère que l'homme est une ombre, Borges utilise le terme « apparence » qui le lie à son court passage sur terre. Pour ce dernier, l'existence de l'homme peut se comparer à une irréalité.

« Ô semblable !... et pourtant plus parfait que moi-même,
Éphémère immortel⁶⁴³ [...] »

Très célébré par le poète français, le mythe de Narcisse, mieux qu'aucun autre, incarne la relation ambiguë entre l'être et son apparence. Ce qui séduit Valéry est peut-être ce rapport conflictuel car lui-même se sent basculer entre ce qu'il est et son image publique (cette apparence qui s'avère fuyante et fragile comme un reflet). Prisonnier de son image publique, tout écrivain célèbre l'est.

Mais, au-delà de ce parallélisme implicite, penchons-nous maintenant sur la présence du miroir (essentielle dans le mythe) et que, bien qu'elle n'ait pas une place prédominante dans le cycle *Teste*, est fort symbolique. Songeons par exemple, à la fin du paragraphe suivant, issu des *Extraits du Log-Book* et que nous avons évoqué dans la partie précédente : « le long de fibres connues et de centres ordonnés, je me suis, je me réponds, je me reflète et me répercute, je frémis à l'infini des miroirs – je suis de verre⁶⁴⁴ ».

Cette définition place l'être humain comme un réseau de correspondances intérieures, à l'image d'un ensemble de miroirs. Notons qu'un sens analogue avait déjà été suggéré, entre autres, à travers l'expression « étrangeté de ces échos de l'un⁶⁴⁵ », où l'impression d'infini semble inhérente à l'homme. *Teste* possède la capacité de voir

⁶⁴² JLB, *La Poesía, Siete Noches*, II, p. 262. JLB, *La Poésie, Sept Nuits*, II, p. 705.

⁶⁴³ PV, *Poesías*, Paris, Gallimard, « Poésie/ Gallimard », 1929.

⁶⁴⁴ MT p. 62-63.

⁶⁴⁵ MT p. 66.

dans son corps, comme s'il était transparent puisqu'il s'écrie : « je suis de verre ». Il peut y deviner l'évolution de sa maladie, par exemple. Tous les verbes utilisés au long de cet extrait du *Log-Book* sont des pronominaux réfléchis et évoquent une relation, une communication, un échange entre le moi et les autres, même si ces autres ne sont que des « échos », terme qui nous fait songer à leur caractère éphémère. Toutefois, une autre thématique prend son essor ici : celle de la réflexion. Si nous relevons les termes clés, aux verbes « refléter » et « répercuter », viennent s'ajouter les substantifs « miroirs » et « verre ». En réalité, il existe une correspondance incessante entre les divers « moi », et Teste est l'exemple d'une diversité dans l'unité. Métaphore vivante du labyrinthe, il est capable de se perdre, de se retrouver, de se deviner et de se tuer.

Le choix du présent de l'indicatif du verbe suivre « je suis », facilite la confusion avec le verbe être. Ainsi, Teste devient l'homme qui se cherche constamment, qui poursuit ses nombreuses identités (songeons au mot « miroirs »), mais qui ne cesse jamais d'être (« je me suis », est alors à interpréter comme « je me suffis », ou « je me sens être »). Cette réflexion met en lumière un homme qui se retrouve avec soi-même, tel que l'indiquait Borges dans *El Otro* : « Al fin y al cabo, al recordarse, no hay persona que no se encuentre consigo misma » / « En fin de compte, quand on se souvient, on ne peut se retrouver qu'avec soi-même⁶⁴⁶ ». L'homme est à la recherche de son monstre intérieur qu'il n'a de cesse de guetter et de craindre à la fois.

En ce qui concerne Borges, et comme nous venons de le dire, le mariage du miroir et du labyrinthe ne lui est pas étranger lorsqu'il s'agit d'aborder le thème du double et plus précisément de l'identité. Nous avons déjà évoqué le rôle majeur que les souvenirs personnels ont dans le parcours scriptural de l'écrivain qui n'a de cesse de s'y ressourcer. L'image reflétée est pour Borges l'occasion d'une analyse sur la possibilité et la nécessité de l'échange avec autrui. Le miroir ne fait que dévoiler d'une manière monstrueuse les visages invisibles qui se succèdent dans tout cheminement vers la découverte de soi. C'est ce qui est suggéré par les deux faces de la pièce de monnaie du conte *El Zahir*⁶⁴⁷, dans le poème *La Moneda de Hierro*, qui fait partie du recueil éponyme :

⁶⁴⁶ JLB, *El Otro, El Libro de arena*, III, p. 12. JLB, *L'Autre, Le Livre de sable*, II, p. 483.

⁶⁴⁷ JLB, *El Zahir, El Aleph*, I, p. 589. JLB, *Le Zahir, L'Aleph*, I, p. 623.

« En la sombra del otro buscamos nuestra propia sombra ;
En el cristal del otro, nuestro cristal recíproco ». /

« Car dans l'ombre de l'autre on va cherchant son ombre,
Dans le cristal de l'autre un cristal réciproque⁶⁴⁸ ».

Paradoxalement, le caractère éphémère de l'existence de l'homme va de pair avec un dédoublement. En se divisant l'homme peut épuiser diverses personnalités, se démultiplier à l'infini, traduisant, par ce démembrement, non pas une notion de fugacité, mais celle de pérennité de l'espèce. Nous sommes les autres, nous devenons les autres. Grâce aux vers de *La Moneda de hierro*, le poète argentin réussit à mettre en lumière une nouvelle vision de l'infini. Comme les deux visages de Janus, la pièce de monnaie comporte deux faces qui miment les identités opposées d'un même être ; autrement dit, le bien et le mal, ou le bonheur et le malheur, ou encore la vie passée et celle à venir. Dieu, selon Borges, décide de notre sort comme dans un jeu de hasard. Telle la monnaie qui retombe de l'un ou l'autre côté, l'Être suprême décide du destin de l'homme. Enfin, métamorphosée en « miroir magique », prête à nous montrer flammes ou paradis, la pièce de monnaie devient notre « reflet ». Quant au reflet, l'image peut également dévoiler nos parties occultes. Teste serait anihilé par son double s'il traduisait la mélancolie, la pitié, la joie ou la souffrance qui constituent des parties du moi, refoulées. C'est l'impression évoquée par Borges au début du poème autobiographique intitulé, *Un Ciego* :

« No sé cual es la cara que me mira
Cuando miro la cara del espejo » /

« Je ne sais pas quelle figure regarde
Quand je regarde la figure du miroir⁶⁴⁹ ».

⁶⁴⁸ JLB, *La Moneda de Hierro*, in *La Moneda de Hierro*, III, p. 160. JLB, *La Monnaie de fer*, in *La Monnaie de fer*, II, p. 603.

⁶⁴⁹ JLB, *Un Ciego*, *La Rosa profunda*, III, p. 103. JLB, *Un Aveugle*, *La Rose profonde*, II, p. 568.

À travers ces vers, et par un parallélisme intéressant, le poète constate que la peur de la non-reconnaissance avec le reflet n'est pas uniquement liée à l'acte de voir. En outre le corps ne peut pas atteindre les limites de l'esprit, faire transparaître l'intelligence et l'essence de l'homme.

Maintenant, comparons ces propos à ceux de *El Espejo* :

« Yo, de niño, temía que el espejo
Me mostrara otra cara o una ciega
Máscara impersonal que ocultaría
Algo sin duda atroz... ». /

« Etant enfant, j'avais peur des miroirs,
D'y voir une autre face que la mienne,
Ou un aveugle masque impersonnel
Qui cacherait sans doute quelque chose
D'atroce⁶⁵⁰... »

À la lecture de ce poème, nous constatons une chronologie bien orchestrée, en deux temps. Tout d'abord l'enfance, qui traduit chez le poète la peur du dédoublement. Borges craint l'apparition d'un visage étranger dans lequel il ne saurait se reconnaître. Nous associons cette étape à un réfolement du double. En second lieu la vieillesse qui, tout en exprimant l'horreur de l'identification d'un visage transformé par le temps, accepte sa familiarité. Étape que nous associerons à la reconnaissance du double.

À travers les vers de *Un Ciego*, le visage ne représente pas un *alter ego*, mais une pléiade de possibles, idée suggérée par : « No sé cual es la cara⁶⁵¹ que me mira » / « Je ne sais pas quelle figure me regarde ». L'existence de cet autre est d'autant plus

⁶⁵⁰ JLB, *El Espejo, Historia de la noche*, III, p. 193. JLB, *Le Miroir, Histoire de la nuit*, II, p. 625.

⁶⁵¹ Le mot *cara* / *figure* intervient à trois reprises dans le poème. S'il est certain que le poète regrette infiniment de ne pouvoir plus lire ni écrire, la souffrance de ne pas pouvoir se voir dans un miroir, d'après ses écrits, reste l'un des regrets majeurs de Borges.

troublante que Borges est devenu aveugle⁶⁵². Or se voir n'est pas forcément se reconnaître. Mais pour se connaître est-il nécessaire de se voir ? Aux multiples visages façonnés par le passage du temps viennent s'ajouter les mille visages inconnus dont l'imagination est maîtresse. La cécité peut toutefois être ambiguë car à l'impossibilité de se voir peut s'ajouter celle d'exister, c'est-à-dire la peur de ne pas exister ; ceci est mis en lumière par le vers où le poète confie avoir des : « invisibles rasgos » / « invisibles traits⁶⁵³ ». Nous notons en outre les deux thèmes principaux qui sont au cœur des trois textes cités ci-dessus : l'absence des autres (l'impossibilité de voir notamment leurs « visages ») et l'absence des livres (l'impossibilité de lire et d'écrire). Rappelons ainsi les vers suivants :

« Lo han despojado del diverso mundo.

De los rostros ...

De los libros... » /

« On l'a privé du monde divers.

Des visages...

Des livres...⁶⁵⁴ ».

Telle qu'elle se manifeste chez Teste, l'obsession de la rigidité le pousse à être comme un aveugle, sans échange avec les autres, sans lire, sans écrire. Quant à Borges, lorsque l'univers entier s'efface, reste au poète le recours aux archétypes qui, eux, sont éternels, puisqu'ils portent en eux l'essence profonde des choses. La rose, le tigre, l'épée sont autant de symboles de cette transmission invisible. C'est par ailleurs grâce à l'approche de la beauté que le poète peut survivre à la cécité et continuer sa mission littéraire.

⁶⁵² Le thème de la cécité est, bien entendu, souvent présent dans l'œuvre de l'écrivain argentin. Trois poèmes lui sont entièrement consacrés, *El Ciego / L'Aveugle*, *Un Ciego / Un aveugle* et *On his blindness*. De ces deux poèmes qui enrichissent le recueil *La Rosa profunda*, seulement le deuxième fut retenu dans la collection de « La Bibliothèque de la Pléiade ». Il est indispensable de noter que la cécité n'a jamais été considérée comme un manque puisque Borges va jusqu'à la qualifier de « don » dans *El Poema de los dones* où il est dit : « Nadie rebaje a lágrima o reproche/ Esa declaración de la maestría de Dios/ Que con magnífica ironía / Me dio a su vez los libros y la noche ». / « Que personne n'abaisse au niveau du reproche/ Ou des larmes cette affirmation de la maîtrise / De Dieu, qui avec sa magnifique ironie / Me fit don à la fois, des livres et de la nuit ». JLB, *Poema de los dones*, *El Hacedor*, II, p. 187. JLB, *Poème des dons*, *L'Auteur*, II, p. 29.

⁶⁵³ JLB, *Un Ciego*, *La Rosa profunda*, III, p. 103. JLB, *Un Aveugle*, *La Rose profonde*, II, p. 568.

⁶⁵⁴ JLB, *El Ciego*, *El Oro de los tigres*, II, p. 476. JLB, *L'Aveugle*, *L'Or des tigres*, II, p. 268.

Le miroir est vu, sans doute, comme un objet inhérent au thème de l'identité, que le lecteur retrouve sans cesse dans l'œuvre de Borges et également dans les écrits de Valéry, notamment à travers les poèmes consacrés à Narcisse.

Quoique d'une manière moins explicite dans *Monsieur Teste*, le miroir en tant que métaphore identitaire apparaît à maintes reprises. Associé au héros, le paragraphe intitulé « l'homme de verre⁶⁵⁵ », et sur lequel nous reviendrons, lui est consacré dans les *Extraits du Log-Book*. Teste est également défini comme un « homme sans reflet », puisqu'il représente le « fantôme qui est notre moi⁶⁵⁶ ».

Valéry lui-même nous fait partager, grâce aux *Cahiers*, sa profonde attirance pour la surface réfléchissante, attirance souvent assimilée au narcissisme du poète, sans cesse poussé vers une interrogation emblématique et profondément valéryenne : quelles sont les limites du moi ? Qu'est-ce qu'on appelle le moi ? Ou encore : si le « moi » est parfaitement identifiable et unique, peut-il exister ? Comment peut-il être défini ? Ce même Valéry, celui qui se confronte au miroir, écrit sur la feuille de l'un de ses *Cahiers* : « Ainsi je me vois au même instant en mille états mêlés et à la suite dans un croisement des temps⁶⁵⁷ ». Perdu dans l'immensité de ses « possibles », au-delà de toute chronologie temporelle, le poète anticipe la voix de Borges, dans le *Poema de los dones* :

« ¿ Cuál de los dos escribe este poema
De un yo plural y de una sola sombra ? » /

« Lequel des deux compose ce poème
D'un moi pluriel, d'une seule ténèbre⁶⁵⁸ ? »

Au lieu de vouloir demeurer identique à soi-même, comme le prétend l'acception psychologique du terme « identité⁶⁵⁹ », l'homme borgésien comprend que

⁶⁵⁵ MT p. 62.

⁶⁵⁶ MT p. 114.

⁶⁵⁷ PV, *Cahiers VIII*, éd. citée, p. 250.

⁶⁵⁸ JLB, *Poema de los dones*, *El Hacedor*, II, p. 188. JLB, *Poème des dons*, *L'Auteur*, II, p. 30.

cette identité n'est pas une recherche de l'homme à l'intérieur de soi, mais axée sur les autres. Il est important de comprendre que l'identité personnelle n'existe pas pour Borges. Pour l'écrivain argentin l'identité n'est possible, notons-le, qu'en « étant les autres », pas « moi », ce qui est suggéré par le syntagme « moi pluriel ».

Nous allons ensuite commenter les différentes significations du miroir, leur caractère anthropomorphique, leur portée magique et maléfique, leur lien possible avec l'homme et leur immortalité.

C'est parce que les miroirs reproduisent délibérément les êtres et les choses que Borges en ressent une telle peur. Le miroir reproduit : l'auteur se plaît à nous faire apercevoir la nuance. Car, dans la symbolique borgésienne, la personnification du miroir est une constante. La glace imite, répète, double, prolonge, multiplie, construit, exécute même. Elle enfante comme l'homme. Mais une qualité semble lui être interdite : la mémoire, car le miroir répète successivement. Malgré leur apparente autonomie, les miroirs sont condamnés à imiter, à répéter, un peu comme l'est le

⁶⁵⁹ Deux articles de Borges nous semblent porter un intérêt particulier quant au rôle des miroirs dans le processus de la quête identitaire. Le premier texte est issu du *Livre des êtres imaginaires*, et s'intitule, *Animaux des miroirs* : « Dans quelque volume des Lettres édifiantes et curieuses qui parurent à Paris pendant la première moitié du XVIII^e siècle, le Père Zallinger, de la Compagnie de Jésus, commença un examen des illusions et erreurs des gens de Canton [...] le Poisson, résume l'auteur, était un être fugace que beaucoup prétendaient avoir vu au fond des miroirs⁶⁵⁹ ». Ce premier extrait propose les simples reflets transformés en entité surnaturelle, tels les poissons, animaux dont la présence est éphémère. Or une autre légende, cette fois empruntée à la mythologie chinoise, prend forme à l'instar de la première, elle serait issue de l'époque de Huangdi, aussi connu comme « l'Empereur jaune », l'un des Cinq empereurs chinois, qui régna entre 2698 à 2598 av. J.C. « En ce temps-là, rapporte Borges, le monde des miroirs et le monde des hommes n'étaient pas, comme maintenant, isolés l'un de l'autre. [...] les deux royaumes vivaient en paix ; on entraînait et on sortait des miroirs [...]. Une nuit, poursuit-il, les gens des miroirs envahirent la terre [...]. L'Empereur Jaune les emprisonna dans les miroirs et leur imposa la tâche de répéter, comme en une espèce de rêve, tous les actes des hommes. Il les priva de leur force et de leur figure et les réduisit à des simples reflets serviles ». Ce deuxième écrit, qui propose une vision de l'origine des miroirs, instaure une relation entre la réalité et la fiction, relation primordiale dans l'œuvre de Borges, qui s'inspira souvent pour remettre en question le regard que l'homme porte sur les choses et les êtres, ainsi que sur sa nature qui s'avère ambivalente. Le personnage borgésien, que l'auteur lui-même incarne souvent, joue avec son reflet un échange dangereux où aucun des deux n'est un « simple reflet servile », mais le « prisonnier » de son propre destin. Dans la sphère borgésienne, le miroir est quasiment toujours vu comme « un espèce de rêve ».

cerveau de Ireneo Funes⁶⁶⁰ dont la mémoire ne lui permet pas de réfléchir mais d'accumuler les événements les uns à la suite des autres, à l'infini.

Ce que Borges craint davantage, c'est l'existence d'un univers parallèle et inconnu, né des pouvoirs magiques, ou, du moins, des pouvoirs insoupçonnés des miroirs. Cette hantise de la glace se manifeste par une relation très conflictuelle de l'auteur avec l'objet. Nous revenons sur les vers du poème *El Espejo* :

« Yo, de niño, temía que el espejo
Me mostrara otra cara o una ciega
Máscara impersonal » /

« Étant enfant, j'avais peur des miroirs,
D'y voir une autre face que la mienne,
Ou un aveugle masque impersonnel⁶⁶¹ ».

Par ailleurs, on retiendra la gradation dans la description, qui va de « autre visage » au sournois « masque ». La glace se transforme en machine à métamorphoses. Elle dévoile nos propres secrets. La suite des vers implique la notion du miroir vu comme un inquisiteur, il acquiert sa propre autonomie. Pour mieux comprendre les propos cités ci-dessus, remémorons-nous le récit de l'un des cauchemars les plus communs de l'écrivain. Depuis son enfance, celui-ci est poursuivi par l'impression que les masques cachent quelque chose de monstrueux ou qu'elles transforment l'individu en un être monstrueux. Par conséquent, dans ses pires cauchemars, Borges se voit dans un miroir affublé d'un masque qu'il est incapable d'enlever. Ce sujet a été évoqué dans sa conférence sur *La Pesadilla*, parue dans le recueil *Siete noches*, où il classe le miroir et le masque parmi les hantises les plus « horribles » de ses nuits. Aussi dira-t-il :

⁶⁶⁰ Personnage du conte éponyme *Funes el memorioso*, que nous avons cité auparavant.

⁶⁶¹ Un parallélisme s'établit entre les sentiments du personnage de ce texte (vraisemblablement l'auteur) et la destinée tragique du jeune Dorian Gray, héros du roman d'un des auteurs préférés de Borges, dont le visage peint traduisait, par la défiguration physique, la débauche du personnage. Borges, à travers ce que ses propres textes nous disent, semble être en proie à la même sensation, celle de voir son propre visage le trahir. JLB, *El Espejo*, *Historia de la noche*, p. 193. JLB, *Le Miroir*, *Histoire de la nuit*, p. 625.

« A veces (estas son mis pesadillas más terribles) me veo reflejado en un espejo, pero me veo reflejado con una máscara. Tengo miedo de arrancar la máscara porque tengo miedo de ver mi verdadero rostro, que imagino atroz ». /

« Parfois (et c'est mon pire cauchemar) je me vois reflété dans un miroir mais je me vois portant un masque. J'ai peur d'arracher ce masque car j'ai peur de voir mon véritable visage, que j'imagine atroce⁶⁶² ».

Ce passage met en lumière la quête de l'identité à travers l'objet magique parfois maléfique. Le miroir peut aussi représenter un masque qui voile l'identité de celui qui le regarde, il devient ainsi un contre-miroir. Par ailleurs, l'autonomie de l'objet lui confère une place parmi les objets maléfiques ou maudits que les littératures enfantines et fantastiques n'ont eu de cesse d'honorer.

Quant à Valéry, un extrait de *Mélange*, paraissant sous le titre *Avec soi seul*, et avec comme préambule le nom « Narcisse », se penche sur le problème du temps dont le miroir est le médium invisible. Le poète observe un dédoublement où l'autre est le messenger de la mort, à la différence de Borges qui voit l'horreur dans son propre visage :

« N'est-ce point penser à la mort que se regarder au miroir ? N'y voit-on pas son périssable ? L'immortel y voit son mortel. Un miroir nous fait sortir de notre peau, de notre visage. Rien ne résiste à son double⁶⁶³ [...] ».

Cette hantise des miroirs, que Borges ressent pendant ses rêves, est reprise dans le poème *Insomnio*⁶⁶⁴ que le poète publie en 1936 :

« En vano quiero distraerme del cuerpo

⁶⁶² Notons le retour du terme « atroz/atroce », déjà présent dans le poème *El Espejo/ Le Miroir*. J. L. Borges, *La Pesadilla, Siete Noches*, éd. cit., p. 226 ; J. L. Borges, *Le Cauchemar, Sept Nuits*, éd. cit., p. 661.

⁶⁶³ PV, *Mélange, Cahiers*, éd. citée, p. 332.

⁶⁶⁴ Comme Edmond Teste et Ireneo Funes, le poète souffre d'insomnie. Notons d'autre part, que Valéry évoquait à travers *Monsieur Teste*, le poids de l'enveloppe corporelle en disant « au bout de l'esprit le corps. Mais au bout du corps l'esprit ». MT p. 116.

Y del desvelo de un espejo incesante
Que lo prodiga y que lo acecha » /

« Je cherche en vain à me distraire de mon corps
Et de la vigilance d'un incessant miroir
Qui le prodigue et qui le guette⁶⁶⁵ ».

Mais si l'objet dévoile à l'homme son identité cachée ou insoupçonnée, il met en lumière une autre notion. En effet, Borges se demande si le visage que l'homme craint et dont il n'arrive pas à distinguer les traits n'est pas celui de Dieu. L'utilisation du mot « culpas » / « fautes », suggère l'idée de péché en introduisant le domaine religieux. Comment nier, par ailleurs, ce pouvoir absolu qu'exerce la glace, quand le poète va jusqu'à avouer :

« Yo temo ahora que el espejo encierre
El verdadero rostro de mi alma,
Lastimada de sombras y de culpas ». /

« Je crains que le miroir ne me réserve
La véritable face de mon âme,
Écorchée d'ombres et de coulpes⁶⁶⁶ ».

Dans *Los Espejos*, publié en 1960 dans le recueil *El Hacedor*, l'idée d'un monde onirique lié à un monde spéculaire surgit avec un nouvel essor, puis le rêve se glisse dans le domaine théâtral ; car, c'est à travers le théâtre, miroir de la réalité qui en est la représentation réelle, que nous pouvons apercevoir la fugacité inhérente au rêve, qui en est la représentation intellectuelle. Par ailleurs, à plusieurs reprises, Borges associera l'univers du rêve à celui du miroir, ce dernier apparaissant presque de façon systématique. Soulignons que dans le poème le reflet devrait pouvoir refléter les qualités cachées, celles de l'âme. Nous aborderons ce sujet plus amplement dans la partie consacrée au théâtre.

⁶⁶⁵ JLB *Insomnio, El Otro, el mismo*, II, p. 237. JLB, *Insomnie, L'Autre, le même*, II, p. 69.

⁶⁶⁶ JLB *El Espejo, Historia de la noche*, III, p. 193. JLB, *Le Miroir, Histoire de la nuit*, II, p. 625.

Pour revenir au poème, la fin nous donne la clef du sens secret du miroir qui, appartenant à un domaine illusoire comme les rêves, a comme eux le rôle de rappeler à l'homme sa finitude :

« Dios ha creado las noches que se arman
De sueños y las formas del espejo
Para que el hombre sienta que es reflejo
Y vanidad por eso nos alarman ». /

« Dieu a voulu créer les nuits qui se peuplent
De rêves et aussi les formes des miroirs
Afin que l'homme sente qu'il n'est que reflet
Et vanité. Voilà pourquoi ils nous effraient⁶⁶⁷ ».

Sans doute faut-il, par ailleurs, être sensibles à l'introduction du terme « vanité », familier au mythe de Narcisse et qui est ici le point de convergence des deux champs également illusoires : le miroir qui reproduit le corps et les rêves qui miment les idées. Dans *Los Espejos*, un vers à tournure itérative les présentera comme synonymes :

« Que haya sueños es raro, que haya espejos ... ». /

« Il est étrange que puissent exister des rêves et des miroirs⁶⁶⁸ ... ».

C'est au moyen de ces deux formes d'irréalité que l'homme cherche à se comprendre, avec un regard qui lui est parfois étranger. D'autre part, nous pouvons remarquer que ce dédoublement physique est lié à un dédoublement psychique dont le poète – l'homme – est victime.

Quant à l'auteur argentin, la plupart des récits constituant les recueils *Ficciones* et *El Aleph* s'organisent autour d'une structure plus ou moins semblable, qui rappelle le

⁶⁶⁷ JLB, *Los Espejos*, *El Hacedor*, II, p.192. JLB, *Les miroirs*, *L'Auteur*, II p. 34.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, II, p. 192 ; *Ibid.*, II, p. 34.

modus operandi d'un miroir. Les images sont inversées, dédoublées, les actions retournées, les personnages démasqués. Cette méthode serait à l'image de la complexe nature humaine. Paradoxalement, la terreur causée par les miroirs chez l'écrivain argentin est doublée par la cécité. En 1972, dans *Al Espejo*⁶⁶⁹, Borges confesse au cristal :

« Me buscas y es inútil estar ciego.

El hecho de no verte y de saberte

Te agrega horror... ». /

« Tu me cherches et rien ne me sert d'être aveugle.

Le fait de ne pouvoir te voir, et de savoir

Pourtant, ajoute à cette horreur⁶⁷⁰... »

Le miroir, pour Borges, est enfin symbole d'éternité et s'inscrit, au-delà de la dimension spatiale, dans une dimension temporelle. Cette notion apparaît clairement dans les vers suivants du même poème :

« Cuando esté muerto, copiarás a otro

Y luego a otro, a otro, a otro, a otro ... » /

« Après ma mort tu en copieras un autre

Et puis un autre, un autre, un autre encore...⁶⁷¹ »

L'éternité du miroir s'oppose à la finitude de l'homme, c'est là sa supériorité. Autonome, éternel et possédant des qualités d'objet magique, il peut être le détenteur de l'histoire de l'humanité. Aussi lisons-nous dans *Los Espejos* :

« A veces en la tarde los empaña

El hálito de un hombre que no ha muerto ». /

⁶⁶⁹ JLB, *Al Espejo, El Oro de los tigres*, III, p. 109, JLB, *Au miroir, L'Or des tigres*, II, p. 625.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, II p. 109 ; *Ibid.*, II, p. 625.

⁶⁷¹ *Ibid.*, II p. 109 ; *Ibid.*, II, p. 625.

« Et parfois dans le soir, les vient ternir l'haleine
D'un moribond qui de mourir n'en finit pas⁶⁷² ».

Objets magiques du temps, les glaces sont aptes à imiter les hommes à travers les siècles, devenant ainsi les objets symboliques de l'espace, à l'infini.

Pour revenir à *Monsieur Teste*, notre personnage, l'« homme de verre », comme nous l'avons vu, est lié à l'incommensurable : il peut s'observer et s'analyser inépuisablement. De plus, il déclare : « je frémis à l'infini des miroirs⁶⁷³ ». Cette formule ne va pas sans nous évoquer son identité vertigineuse que nous avons décrite comme labyrinthique. Rappelons la sentence figurant dans *Pour un portrait de M. Teste* : « Il n'y a pas d'image certaine de M. Teste. Tous les portraits diffèrent les uns des autres⁶⁷⁴ ». De la même façon que la glace offre à celui qui s'y regarde des visages inhabituels, Teste surprend par ses constantes métamorphoses. Et à l'opposé du matériau réfléchissant qui garde en mémoire le passé, le protagoniste incarne le « témoin » omniprésent qui pressent l'avenir.

⁶⁷² JLB, *Los Espejos, El Hacedor*, II p. 192. JLB, *Les miroirs, L'Auteur*, II, p. 33.

⁶⁷³ MT p. 73.

⁶⁷⁴ MT p. 114.

II- L'univers symbolique : la quête de l'invisible

B- L'expression artistique ou les identités représentées

1- L'acteur et ses masques

Si le miroir reflète la réalité et si celle-ci n'est qu'une représentation, il n'est pas difficile de trouver sa filiation avec l'art de la représentation. Surtout si nous analysons le verbe « répéter » qui, en langue française, nous permet d'établir un lien entre le miroir et le théâtre. Rappelons que le terme « répétition » désigne l'acte de s'exercer à jouer. L'écrivain argentin suggère la non-existence de la réalité, ou, pire, la réalité considérée comme étant une fiction.

Penser à William Shakespeare comme à un personnage dépeint par Borges, c'est aussi penser à un individu dans la quête incessante de son identité. Borges voit, dans le dramaturge anglais, l'exemple par excellence de l'homme qui sut traduire, à travers ses écrits considérables, toutes les destinées humaines. Ceci nous mène à une comparaison avec Edmond Teste. L'analogie existe d'elle même : Teste est celui qui se cherche, c'est l'homme aux « visages [...] innombrables⁶⁷⁵ », capable de devenir par la toute-puissance de son intellect, et par des masques imaginaires, l'homme de son choix. Une autre similitude nous vient à l'esprit : celle qu'on trouve entre notre personnage et celui de W. Shakespeare. Pour le narrateur-personnage de *Monsieur Teste*, souvent subjectif, son ami réunit toutes les qualités d'un auteur dramatique. À l'Opéra, voyant à quel point Teste est capable de s'extraire de la foule, son ami s'exclame : « Quel dramaturge vous feriez !⁶⁷⁶ [...] vous semblez surveiller quelque expérience créée aux confins de toutes les sciences ! Je voudrais voir un théâtre inspiré de vos méditations. » Notons ici que Valéry utilise le même procédé que Borges : il met en place la scène dans la scène : c'est au théâtre que Teste s'interroge sur le théâtre. En même temps la scène est une sorte de mise en abîme, car Teste et le narrateur observent les spectateurs qui observent la scène. Chez Borges, nous trouvons le livre dans le livre, ou l'histoire englobant l'histoire. Pensons au poème *El Golem* où le golem est créé par le rabbin qui est à son tour créé par Dieu. Ces lignes relèvent deux points importants ; elles rappellent

⁶⁷⁵ MT p. 50.

⁶⁷⁶ MT p. 27.

le savoir scientifique « infini » de Teste et le mettent en relation directe avec l'univers artistique, ce qui peut paraître, de prime abord, paradoxal. Cependant, le monde du théâtre revient à plusieurs reprises dans le cycle Teste. Par exemple, souvenons-nous de la question suivante qui se pose le personnage lui-même : « comment élit-on un personnage pour être soi – comment se forme ce centre⁶⁷⁷ ? ». Et de se demander plus loin : « pourquoi, dans le théâtre mental, êtes-vous : Vous ? – Vous et non moi⁶⁷⁸ ? ». D'autre part, si Émilie avoue au sujet de son mari : « Si vous saviez, Monsieur, comme il peut être tout autre⁶⁷⁹ », le narrateur-personnage avance que Teste connaît la « plasticité humaine » ; il s'exclame à ce propos : « Combien il [a] dû rêver à sa propre malléabilité⁶⁸⁰ ! ». Cette phrase permet de joindre le schéma borgésien que nous venons d'évoquer. Le verbe « rêver » est tout simplement mis à la place de « réfléchir », devenant ainsi son synonyme.

Valéry, tout comme Borges, a été séduit par le théâtre, cet art de la métamorphose et du déguisement. Certains des termes tels que « représentation », « figurant », « personnage », « théâtre », « se parer », « drame », « comédien », reviennent tour à tour au long du cycle Teste, sans parler du fait que *La soirée* se déroule en partie à l'Opéra et que notre personnage s'y rend assidûment. D'autre part nous voyons Teste dans différents « jeux » d'identité, comme nous allons le voir par la suite.

Valéry nous parle, par exemple, du « théâtre mental⁶⁸¹ » de son héros, désignant son cerveau comme le lieu où semblent se succéder les jeux de rôles de « personnages imaginaires ». Personnages qui, de toute évidence, font partie du même homme. Or, dès le début du passage intitulé *Dialogue ou nouveau fragment relatif à Monsieur Teste*, le sujet est abordé :

« L'homme est différent de moi et de vous. Ce qui pense n'est jamais ce à quoi il pense ; et le premier étant une forme avec une voix, l'autre prend toutes les formes et toutes les voix. [...] Par conséquent, il n'était ni bon, ni méchant, ni

⁶⁷⁷ MT p. 118.

⁶⁷⁸ MT p. 118. Les termes « Vous » et « moi » de la dernière phrase sont en italique dans le texte.

⁶⁷⁹ MT p. 39-40.

⁶⁸⁰ Le terme « plasticité » est en italique dans le texte. MT p. 20.

⁶⁸¹ MT p. 118.

fourbe, ni cynique, ni autre ; il se bornait à choisir [...] Il avait sur tout le monde un avantage qu'il s'était donné : celui de posséder une idée commode de lui-même ; et dans chacune de ses pensées entraînait un autre Monsieur Teste, – un personnage bien connu, simplifié, uni au véritable par tous ses points [...] un être imaginaire défini, un Soi-Même bien déterminé, ou éduqué, sûr comme un instrument, sensible comme un animal, et compatible avec toute chose, comme l'homme⁶⁸² ».

Les deux points essentiels que nous pouvons retenir sont, tout d'abord, que Teste maîtrise parfaitement l'art de la métamorphose puisqu'il peut « prendre » diverses « formes⁶⁸³ » et différentes « voix » ; ensuite, que sa personnalité ou son caractère sont indéfinissables puisqu'aucune étiquette ne lui convient, il choisit un « personnage » en fonction du lieu et du moment. Il est discret au restaurant, attendrissant auprès du narrateur qui le raccompagne chez lui et le voit s'endormir, effrayant à l'Opéra, doux ou terrible avec son épouse Émilie. D'autre part il est familier à trois formes : l'objet, l'animal et l'homme. Comme au théâtre, les idées successives font appel à de nouveaux rôles : « dans chacune de ses pensées entraînait [en scène] un autre M. Teste ». Par ailleurs notons l'expression « tous ses points » qui peut aisément évoquer la « marionnette⁶⁸⁴ ». Remémorons-nous maintenant le discours d'Émilie au sujet de son mari : « Si vous saviez, Monsieur, comme il peut être tout autre !... Certes, il est dur parfois ; mais en d'autres heures, c'est d'une exquise et surprenante douceur qu'il se pare⁶⁸⁵ ». Le verbe pronominal « se parer » prend ici tout son sens, il n'est pas difficile d'imaginer Teste comme un acteur jouant avec ses multiples masques. Émilie s' imagine être, par ailleurs, le personnage d'un « certain drame⁶⁸⁶ ». D'après elle, Teste est capable de se rendre physiquement neutre, abstrait et son interlocuteur remarque qu'il peut rendre son discours aussi bien magnétique que monotone. Il a, idéal suprême de l'acteur, « tué la marionnette⁶⁸⁷ ». Quel serait le vrai visage de Teste s'il ôtait tous ses masques, qu'en resterait-il ? D'autre part, notre héros s'interroge sur le travail d'auto-identification (il s'exclame : « Vous et non moi ? ») inhérent à tout individu, tâche qu'il faut apprendre

⁶⁸² MT p. 105-106. Cet extrait est à mettre en relation avec l'incipit de *La Soirée*.

⁶⁸³ Nous traiterons du thème des métamorphoses de Teste dans la deuxième partie, consacrée à Protée.

⁶⁸⁴ Remémorons-nous la phrase : « Il [Teste] avait tué la marionnette ». MT p. 19.

⁶⁸⁵ MT p. 39-40.

⁶⁸⁶ MT p. 42.

⁶⁸⁷ MT p. 19.

pour devenir soi-même. Pour y parvenir, il convient de mettre à l'épreuve plusieurs personnages, c'est-à-dire, plusieurs facettes de son identité. En outre, lorsque l'auteur déclare que l'idéal serait qu'il n'y ait « plus de moi absolu⁶⁸⁸ », il n'est pas dupe de la difficulté qui existe pour mener à bien cette tâche, et reconnaît l'impossibilité d'une identité définie et unique.

C'est à travers *Everything & Nothing*, du recueil *El Hacedor / L'Auteur*, publié en 1960, que Borges met en scène l'écrivain et dramaturge anglo-saxon William Shakespeare, dont il est un admirateur passionné. Au long de ce texte sont ébauchés quelques éléments biographiques où les faits réels s'associent aux faits romancés de façon à souligner la problématique de la quête de l'identité. Si Shakespeare est devenu acteur, poète, l'un des plus lucides dramaturges de tous les temps c'est, aux yeux de l'auteur, le fruit d'un long travail de retour à soi. Le théâtre, cette « alucinación dirigida » / « hallucination dirigée⁶⁸⁹ », ne peut procurer à Shakespeare ce qu'il cherche, car l'identité véritable ne sera dévoilée au personnage qu'à la fin de sa vie. Toutefois, selon Borges, chacun des personnages de ses drames incarne un aspect de la personnalité complexe et riche de son créateur, duquel il affirme :

« Nadie fue tantos hombres como aquel hombre, que a semejanza del egipcio Proteo pudo agotar todas las apariencias del ser ». /

« Personne ne fut autant d'hommes que cet homme qui, à la ressemblance de l'Égyptien Protée, put épuiser toutes les apparences de l'Être⁶⁹⁰ ».

Borges illustre sa réflexion à l'aide des personnages de Richard dans *Richard III* ou Iago dans *Othello ou le Maure de Venise*, et il indique :

« Ricardo afirma que en su sola persona, hace el papel de muchos, y Yago dice con curiosas palabras *no soy lo que soy* ». /

⁶⁸⁸ MT p. 118.

⁶⁸⁹ JLB, *Everything & Nothing*, *El Hacedor*, II, p. 181. JLB, *Everything & Nothing*, *L'Auteur*, II, p. 24.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 181 ; *Ibid.*, p. 24-25.

« Richard affirme ainsi qu'en un seul personnage il joua le rôle de beaucoup d'autres et Iago dit étrangement : *Je ne suis pas ce que je suis*⁶⁹¹ ».

Revenant à Teste, la description lui conviendrait parfaitement puisqu'en maître de ses états d'âme, tel un acteur shakespearien, il :

« Juega a ser otro, ante un concurso de personas que juegan a tomarlo por otro ». /

« Joue à être un autre, devant une assemblée de personnes qui jouent à le prendre pour cet autre⁶⁹² ».

Le « jeu » intéresse Borges dans toutes les acceptions du terme : l'interprétation théâtrale principalement mais aussi le jeu comme moteur intellectuel. Voici un passage issu de *Doomsday*, du recueil *Los Conjurados*, qui témoigne de l'instant précis où un homme est amené à faire un choix, choix qui s'avère souvent déterminant dans la découverte de soi :

« No hay un instante que no pueda ser el cráter del Infierno.
No hay un instante que no pueda ser el agua del Paraíso.
No hay un instante que no esté cargado como un arma.
En cada instante puedes ser Caín o Siddharta, la máscara o el rostro ». /

« Pas un instant qui ne puisse être l'abîme de l'Enfer.
Pas un instant qui ne puisse être l'eau du Paradis.
Pas un instant qui ne soit chargé comme une arme.
À chaque instant tu peux être Caïn ou Siddhartha, le
Masque ou le visage⁶⁹³ ».

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 181 ; *Ibid.*, p. 25.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 181 ; *Ibid.* p. 24.

⁶⁹³ JLB, *Doomsday*, *Los Conjurados*, III, p. 458. JLB, *Doomsday*, *Les Conjurés*, II, p. 928.

Ce thème a aussi séduit Valéry qui laissa sa trace dans les très riches pages des *Extraits du Log-Book*, à travers un petit texte dont le titre apparaît intégralement en capitales :

« LE JEU PERSONNEL.

Règle du jeu.

La partie est gagnée si l'on se trouve digne de son approbation⁶⁹⁴ ».

La base de départ pour la connaissance intérieure, similaire chez les deux auteurs, fait appel à un face-à-face qui doit se jouer entre deux moi, ou plusieurs « moi », avant même que ne puisse avoir lieu un confrontation avec les autres. C'est ce qui est suggéré dans *Quelques pensées de Monsieur Teste*, où le lecteur découvrira la suite de la définition précédente :

« — La partie jouée avec soi-même.

L'action sur les autres jamais oublieuse de leur mécanique — des quantités, intensités, potentiels — et non seulement les traite comme des *soi-mêmes* mais comme des machines, animaux, — d'où un *art*⁶⁹⁵ ».

La méfiance, la tricherie, la complicité, la jalousie, l'esprit de compétition, la haine, l'amour, la réciprocité, tous les sentiments communs à un joueur sauront naître dans notre double nature. Ce jeu est d'abord un travail sur soi, c'est un système appliqué à se maîtriser continuellement dont Teste rêve. Le narrateur-personnage mentionne la « comédie » ; une société où chacun « joue », poussé par une certaine vanité, un rôle éphémère. Aussi, s'écrie-t-il : « ce système d'actes étranges, de productions et de prodiges avait la réalité toute-puissante et nulle d'une partie de cartes⁶⁹⁶ ».

Ceci n'est pas sans nous rappeler la définition bourgeoise de la représentation théâtrale où chacun « joue à être un autre, devant une assemblée de personnes qui jouent à le prendre pour cet autre⁶⁹⁷ ». L'illusion est la première des règles de cette comédie où

⁶⁹⁴ MT p. 72.

⁶⁹⁵ MT p. 125-126.

⁶⁹⁶ MT p. 91. On parle aussi de la « spéculation ». MT p. 106 .

⁶⁹⁷ JLB, *Everything & Nothing*, *El Hacedor*, II p. 181. JLB, *Everything & Nothing*, *L'Auteur*, II, p. 24.

les « causes et [...] leurs effets exist[ent] et n'existent pas⁶⁹⁸ ». Cependant, si tout porte à croire qu'il y a une identité possible dans ces hautes sphères sociales, elle est basée sur ce que le narrateur appelle une « erreur », l'erreur d'un homme de croire qu'il peut être meilleur que ses semblables. Cette erreur est entraperçue dans *La casa de Asterión*, quoique teintée d'un autre sens. Son personnage, le Minotaure, tout en défendant sa soi-disant « modestie », avoue « No en vano fue una reina mi madre ; no puedo confundirme con el vulgo » / « Ce n'est pas pour rien que ma mère est une reine. Je ne peux pas être confondu avec le vulgaire⁶⁹⁹ ». Se considérant supérieur aux autres, comme Teste, Astérion s'exclut du milieu social. En effet, on reproche à Astérion son « orgueil », sa « misanthropie » et sa « démence ». Rappelons la déclaration du narrateur-personnage qui s'interdit de « classer Teste parmi les fous⁷⁰⁰ ». Pour Astérion, le jeu, à l'instar du rêve, est une façon analogue de déjouer sa destinée. Mais le rêve remet en question la réalité. L'assertion suivante : « no sólo he imaginado esos juegos ; también he meditado sobre la casa » / « je ne me suis pas contenté d'inventer ce jeu. Je méditais sur ma demeure⁷⁰¹ », semble présenter les verbes « inventer » et « méditer » comme synonymes. Notons que la version originale propose une seule phrase qui présente deux structures quasi identiques, mettant en parallèle les deux verbes qui sont tous deux au passé composé, ce que le traducteur semble avoir négligé. Le jeu peut donc être fatal pour l'homme, puisqu'il peut pousser l'individu à la folie. D'autre part, dans *La Casa de Asterión*, la première évocation d'un double est associée à un jeu. Il met en lumière, encore une fois, l'aspect éphémère et précaire de l'existence, la réalité pouvant être contrainte au hasard. Cette notion régit toute l'œuvre de l'écrivain argentin.

Toutefois, un autre danger se présente à celui qui entame un jeu avec son *alter ego*. Revenons au début de *Everything & Nothing*, lorsque l'auteur nous livre d'emblée la définition suivante :

« Nadie hubo en él ; detrás de su rostro (que aún a través de las malas pinturas de la época no se parece a ningún otro) y de sus palabras, que eran copiosas,

⁶⁹⁸ MT p. 91.

⁶⁹⁹ JLB, *La Casa de Asterión, El Aleph*, I, p. 569. JLB, *La Demeure d'Astérion, L'Aleph*, I, p. 602.

⁷⁰⁰ MT p. 27.

⁷⁰¹ JLB, *La Casa de Asterión, El Aleph*, I, p. 570. JLB, *La Demeure d'Astérion, L'Aleph*, I, p. 602.

fantásticas y agitadas, no había más que un poco de frío, un sueño no soñado por alguien ». /

« Il n'y avait personne en lui ; derrière son visage (qui même d'après les mauvaises peintures de l'époque, ne ressemble à aucun autre) et derrière ses propos, qui furent abondants, fantastiques et agités, il n'y avait qu'un peu de froid, un rêve que personne ne rêvait⁷⁰² ».

Force est de constater que le pronom indéfini « personne » inaugure et en même temps conclut le texte, mettant en lumière le néant, car même le rêve est dépourvu de référent. Le paragraphe que nous avons cité ci-dessus commence par ce même pronom indéfini et s'achève par « quelqu'un⁷⁰³ » car, pour Borges, l'acteur ne joue pas pour devenir quelqu'un d'autre mais pour cacher une absence d'identité, une sorte de vide. Jouer est une façon de « sauver son âme », c'est pourquoi le texte s'intitule symboliquement *Everything & Nothing*. D'après Borges ni la destinée littéraire, ni la passion amoureuse, ni la réussite sociale n'ont pu offrir à Shakespeare une identité propre. Le personnage borgésien cherche ce qui peut le différencier des autres et la définition de sa propre identité afin de donner un sens à son existence. Or, si nous nous penchons sur la phrase suivante, nous en déduisons que les trois activités engendrent l'essence de la faculté à se connaître :

« la identidad fundamental de existir, soñar y representar ». /

« l'identité fondamentale d'exister, de rêver et de représenter⁷⁰⁴ ».

⁷⁰² JLB, *Everything & Nothing, El Hacedor*, II p. 181. JLB, *Everything & Nothing, L'Auteur*, II, p. 24.

⁷⁰³ La traduction française altère la place stratégique attribuée aux mots dans le texte original.

⁷⁰⁴ JLB, *Everything & Nothing, El Hacedor*, II p. 181. JLB, *Everything & Nothing, L'Auteur*, II, p. 25.

2 - L'art du jeu : un nouvel effet de miroir

Rêver exister et représenter sont ainsi synonymes pour l'écrivain argentin. Inhérent à l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain, ce triptyque est constitué de trois éléments : tout d'abord l'existence proprement dite, c'est-à-dire, « être », « exister », « réfléchir » – c'est ce que l'auteur appelle la « vigilia » (la veille) ; ensuite le rêve, autrement dit la quête de soi à travers les possibles existences oniriques, fruits de l'inconscient ou de l'imagination, « exister à travers les rêves » ; et enfin la représentation, c'est-à-dire l'esthétique dramatique, voire la création littéraire, ou les diverses formes de l'art au moyen desquelles l'homme cherche à trouver sa propre voie, à « exister à travers le jeu, la représentation ».

Certaines réflexions nous poussent à croire que Teste accomplit ces trois « rôles » fondamentaux. Il existe, car il mène la vie d'un homme banal marié et travaillant à la Bourse, qui a banni l'excès et le superflu en ayant « tué la marionnette ». Il rêve, puisque chaque nuit, Teste quitte son personnage quotidien, s'extrait du monde réel et voyage au delà des mers, devenant un aventurier, soulagé du poids du corps et de son écrasante mécanique interprétative, pour atteindre un domaine où l'imagination n'est plus censurée. Et enfin, il représente ou se représente, car le fait de savoir se maîtriser n'interdit pas le développement d'une multitude d'identités, maîtrisées elles-aussi, mais au nombre infini.

En effet, au sujet de la représentation, nul n'est sans savoir que dans sa *Poétique*, Aristote attribue une place primordiale à l'imitation et voit en elle une action naturelle de l'homme dans l'apprentissage de la vie.

« Imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes – et ils se différencient des autres animaux en ce qu'ils sont des êtres fort enclins à imiter et qu'ils commencent à apprendre à travers l'imitation, comme la tendance commune à tous, de prendre du plaisir aux représentations ; la preuve en est ce qui se passe dans les faits : nous prenons plaisir à contempler les

images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres⁷⁰⁵. »

En effet, le verbe « imiter », de « mimesis », lui sert de point de départ essentiel. Imiter, copier, représenter la vie et les actions des autres, telle est l'activité majeure de l'homme. Le narrateur-personnage de *Monsieur Teste* reconnaît : « Tout le monde s'imité⁷⁰⁶ ». C'est pourquoi, dès les premières pages de *La Soirée*, fasciné par l'étrange bonhomme, il cèdera lui-même à cette pratique. Nous lisons : « Je détournais vivement mon regard du sien, pour surprendre le sien me suivre. Je prenais les journaux, poursuit-il, qu'il venait de lire, je recommençais mentalement les sobres gestes qui lui échappaient...⁷⁰⁷ ». Pour mieux cerner Teste, le narrateur le copie.

Or, revenant au personnage de Borges, est-ce pour mieux se connaître qu'Astérion éprouve le besoin d'imaginer « un autre Astérion » ? Il serait utile de remémorer l'affirmation suivante de l'auteur de *Ficciones* :

« Si no repito a los otros me repito a mí mismo, y quizá yo no sea otra cosa que una repetición ». /

« Si je ne répète pas les autres je me répète moi-même, et peut-être ne suis-je autre chose qu'une répétition⁷⁰⁸ ».

Précisément, Michel Bernard, dans son article publié aux éditions de L'Herne, tente d'expliquer la démarche de l'écrivain :

« Borges n'invente pas, il sait très bien qu'on n'invente jamais, et que l'imitation est la seule vertu de l'homme, donc en principe, de l'écrivain. Le cas de Pierre

⁷⁰⁵ Aristote, *Poétique*, Introduction, traduction nouvelle et annotation de M. Magnien, chap. IV, Paris, Le livre de Poche, coll. Classique, 1991, p. 105-106.

⁷⁰⁶ MT p. 24.

⁷⁰⁷ MT p. 18.

⁷⁰⁸ Cette perspective est susceptible de nous intéresser du point de vue de l'esthétique narrative de l'auteur et son étendue vers les sources littéraires de Borges. C. R. Stortoni, *Diccionario de Borges*, éd. citée, p. 190. Nous traduisons.

Ménard [...] présente l'imitation d'un imitateur (Don Quichotte) des romans de chevalerie, dont Cervantes est lui-même l'imitateur, sinon le compilateur⁷⁰⁹ ».

L'auteur de *La Jeune Parque* met au service de son personnage, peut-être à son insu, les mêmes points d'appui que l'auteur de *El Aleph* ; points fondamentaux dans sa propre quête d'identité puisqu'il est obligé de « tester », de mettre à l'épreuve constamment, de chercher machinalement à l'infini. Par ailleurs, c'est dans ces mondes fictifs qu'il se sent le plus vif. Rappelons qu'à l'Opéra, le narrateur surprend Teste observant la réaction des spectateurs, car pour lui, paradoxalement, le « jeu » le plus enrichissant vient du parterre et non de la scène. Ce qui équivaut à dire que les hommes jouent des rôles, dans une vie aux allures de farce qui recèle, au fond, un vide.

D'autre part, à la lecture du passage intitulé *Ensemble*, intégré au *Log-Book*, nous découvrons l'apostrophe suivante : « Autrui, ma caricature, mon modèle, les deux⁷¹⁰ ». Attachons-nous ici à donner une définition au terme « caricature ». En peinture, la caricature est « ce qu'accentue ou révèle les aspects ridicules, déplaisants », mais ce terme est également attribué à une « parodie » ou à un « simulacre⁷¹¹ ». Le modèle est « l'objet d'imitation », un archétype en quelque sorte. D'après notre texte, ce double incarne à la fois l'exemple qu'il faut suivre et le contre-exemple qu'il faut fuir. Teste annonce sa volonté de prendre les autres comme modèles d'étude lorsqu'il veut, à un certain moment, « connaître le mécanisme d'un sot⁷¹² ».

Voilà explicitement l'aspect pratique du théoricien. Notre héros ne souhaiterait-il pas disséquer des cadavres afin de pouvoir approfondir sa théorie sur le système de fonctionnement du cerveau humain⁷¹³ ? Dès lors qu'il manifeste de l'intérêt pour le cerveau, les idées et la « conscience⁷¹⁴ » de l'être humain, c'est qu'il défend l'idée que « la conscience d'un sot », telle « celle d'un homme d'esprit, est pleine de

⁷⁰⁹ J. Luis Borges, *L'Herne* « Le Bon usage », p. 115, Paris, L'Herne, 1999

⁷¹⁰ MT p. 67.

⁷¹¹ *Le Nouveau Petit Robert*, éd. cité, p. 2093.

⁷¹² MT p. 61.

⁷¹³ A ce propos, il n'est pas négligeable de rappeler la fascination de Valéry pour l'anthropologie. Selon Carlos Mastronardi, le jeune Valéry, d'après ses propres déclarations, aurait *observé et mesuré cinq mille boîtes crâniennes*. Carlos Mastronardi, *Valéry o la infinitud del método*, Buenos Aires, éd. Raigal, « Biblioteca J.M. Gutierrez », 1955, p. 14. Nous traduisons.

⁷¹⁴ MT p. 60.

sottises⁷¹⁵ ». Ici encore apparaît une nouvelle forme du principe du double. Teste trouve sa place en attribuant une place aux autres. La bêtise des autres lui permet de comprendre que tout intellectuel qu'il est, il possède aussi des lacunes. C'est ainsi que l'autre devient le miroir qui montre ses propres défauts et c'est en cela qu'il devient sa propre caricature.

En conclusion, chez Borges l'existence d'Astérion est fondée sur le jeu des rôles. Ce dernier mène une double existence puisque, tout en jouant et en rêvant avec une naïveté enfantine, il accomplit des meurtres. Toutefois, à l'instar de Teste, son activité principale est celle de la réflexion, ce voyage hors de la prison humaine.

⁷¹⁵ MT p. 60.

II- L'univers symbolique : la quête de l'invisible

C- Le paradoxe temporel

1- L'homme libre et mutant : Teste et Protée

« *Le plus difficile est de voir ce qui est*⁷¹⁶ ».

À présent, nous tenterons de découvrir dans quelle mesure l'« innombrable⁷¹⁷ » Teste serait comme une réincarnation moderne du personnage homérique, l'Égyptien Protée, oracle vivant sur l'île de Pharos. Faisons un bref rappel des pouvoirs de ce vieux dieu des mers. Protée, qui d'après l'*Odyssée*, a le pouvoir de se transformer en toute chose⁷¹⁸ ; règne sur les mers et possède le pouvoir de prophétie. Toutefois, pouvons-nous dire que Teste est, dans une certaine mesure, une réincarnation de Protée ?

Remarquons, en premier lieu, une métaphore filée qui s'esquisse tout au long des différents textes qui composent l'ouvrage : c'est la capacité de Teste à se métamorphoser. Nous ne l'avons que trop souligné, Teste possède tout d'abord des qualités que possède tout homme normal. « Je n'ai jamais eu plus fortement l'impression du quelconque. C'était le logis quelconque⁷¹⁹ », indique le narrateur lorsqu'il décrit l'habitat de son ami. Toutefois il recèle des qualités surhumaines, surnaturelles, quasi divines. Parmi les éléments pouvant aider à la description de notre personnage abondent les termes ou les expressions touchant au champ sémantique de la métamorphose. Pensons au constat du narrateur : « Cet homme avait connu de bonne heure l'importance de ce qu'on pourrait nommer la plasticité humaine. Il en avait cherché les limites et le mécanisme. Combien il avait dû rêver à sa propre malléabilité⁷²⁰ ! ». En faisant allusion à sa cécité et à son ignorance prétendue l'auteur

⁷¹⁶ MT p. 110.

⁷¹⁷ MT p. 50.

⁷¹⁸ Robert Graves explique : « Protée dans l'*Odyssée* change de forme, pour indiquer les saisons que traversait le roi sacré depuis sa naissance jusqu'à sa mort ». R. Graves, *Les Mythes grecs*, traduction par Mounir Hafez, Paris, Fayard, « La Pochothèque », 1967, p. 209.

⁷¹⁹ MT p. 29.

⁷²⁰ MT p. 20. Le substantif « plasticité » est en italique dans le texte.

fait appel à la situation commune des hommes, communément aveuglés, les vers de *The Unending rose* en témoignent :

« Soy ciego y nada sé, pero preveo que son más los caminos.
Cada cosa es infinitas cosas ». /

« Je suis aveugle et ne sais rien. Pourtant
Je prévois qu'il est d'autres chemins.
Chaque chose est une infinité de choses⁷²¹ ».

C'est ce que Teste explique à travers cet excès de matière qui semble l'aveugler, et dont il tente de se débarrasser quand il déclare, abattu : « Ôtez toute chose que j'y voie⁷²² », autant « l'histoire » que les « décors⁷²³ ». S'il est impossible de connaître les rouages secrets du système de Teste et ses « faculté[s] éduquée[s] ou transformée[s]⁷²⁴ », son interlocuteur en constate les effets et juge son ami comme quelqu'un qui, ayant compris les lois secrètes de la nature humaine, peut se passer du superficiel.

Aussi son ami est-il « l'être absorbé dans sa variation⁷²⁵ ». D'autre part Teste fait preuve, tel Protée, d'une méthode efficace, à savoir celle de la mise à distance de son interlocuteur à travers une abstraction poussée à l'extrême. Rappelons le commentaire du narrateur à propos de son ami, lorsqu'il l'aperçoit dans un café : « je notais que personne ne faisait attention à lui⁷²⁶ » ; ou encore : « tout s'effaçait en lui, les yeux, les mains⁷²⁷ ». Valéry, de son côté, annonce au lecteur, dans la préface, qu'à travers son étrange héros il essaye de recréer « l'instable », la pensée « provisoire » ou encore « la créature exceptionnelle d'un moment exceptionnel⁷²⁸ ».

⁷²¹ JLB, *The Unending rose*, *La Rosa profunda*, III, p. 116. JLB, *The Unending rose*, *La Rose profonde*, II, p. 575.

⁷²² MT p. 61.

⁷²³ MT p. 127.

⁷²⁴ MT, p. 19.

⁷²⁵ MT p. 21.

⁷²⁶ MT p. 18.

⁷²⁷ MT p. 19.

⁷²⁸ MT p. 10.

Pourtant, aussi discret qu'il puisse paraître, il reste tout puissant : « il s'observe, il manœuvre, il ne veut pas se laisser manœuvrer ». Or, si Émilie souligne ses « excès d'absence, l'incertitude de son humeur et le qualifie de personne changeante⁷²⁹ », elle comprend que son mari use d'une méthode efficace où l'interlocuteur perd constamment ses repères, puisqu' « il peut être tout autre », adopter une « personnalité » où il n'est jamais victime « de la surprise, de l'inconnu, de l'impossible⁷³⁰ ». Sa description atteint l'apothéose à travers l'exclamation suivante : « Il est si étrange ! En vérité, on ne peut rien dire de lui qui ne soit inexact dans l'instant même⁷³¹ !... ». Elle va jusqu'à avouer la parfaite maîtrise d'esprit de son époux, maîtrise qui le rend hors d'atteinte : « Il faut l'avoir vu dans ces excès d'absence ! Alors sa physionomie s'altère, s'efface !... Un peu plus de cette absorption, et je suis sûre qu'il se rendrait invisible⁷³² ! ». À l'image de Protée, ce « puissant absent⁷³³ », comme le suggère Mme. Teste, peut avoir un pouvoir absolu afin d'obtenir une information, de saisir l'émotion qui lui permettra de comprendre l'être humain ; ou bien devenir insignifiant, disparaître grâce à une totale absence de gestes, de pensées, de communication vis-à-vis de son entourage. Or l'image même de Teste est confuse (protéiforme ?) dans le souvenir du narrateur lorsqu'il tente, en vain, une description objective de son ami ; il est contraint d'affirmer « mon propre enthousiasme me le gâte⁷³⁴ ». Il n'y a pas, enfin, une description appropriée et finale de Teste, le personnage répond à autant d'images qu'il est possible d'avoir des visages tout au long d'une vie.

D'autre part, tel Protée, Teste revêt plusieurs aspects qui peuvent sembler, de prime abord, antagoniques ou disparates. Il a tout d'abord une familiarité avec les végétaux car il est qualifié de « mauvais arbre⁷³⁵ », de plante singulière (« son âme, sans doute se fait une plante singulière⁷³⁶ »), de « germe ». Il traduit ensuite une nature animale, puisqu'il est comparé à un « aigle intellectuel » (il « me capture et me maîtrise en quelque sorte, et m'imprime ses forces⁷³⁷ », déclare Émilie) puis à un poisson et

⁷²⁹ MT p. 42.

⁷³⁰ MT p. 42.

⁷³¹ MT p. 43.

⁷³² MT p. 44.

⁷³³ MT p. 47.

⁷³⁴ MT p. 22.

⁷³⁵ MT p. 48.

⁷³⁶ MT p. 43.

⁷³⁷ MT p. 45.

enfin à une araignée (« Il vous égare tout d'un coup dans une trame qu'il est seul à savoir tisser, à rompre, à reprendre », note l'épouse, « il prolonge en soi-même de si fragiles fils⁷³⁸ »). Il possède également un aspect monstrueux et mythologique, puisque, dès l'introduction, comme nous allons l'analyser par la suite, Valéry qualifie son personnage d'« anormal », d'« extraordinaire », de « monstre psychologique », d'« Idée Monstre », de « monstre de chair », de « Chimère de la mythologie intellectuelle » et d'« Hippogriffe⁷³⁹ ». L'abbé Mosson, confident d'Émilie Teste, l'épouse du héros, le dénomme « Centaure », « Hippogriffe », ou bien « monstre d'isolement et de connaissance singulière⁷⁴⁰ », et sa femme le voit comme un « Sphinx »⁷⁴¹. Enfin, nous pouvons évoquer un aspect à connotation symbolique, sacrée, maléfique, divine car le personnage incarne aussi un « modèle⁷⁴² » selon les mots de son épouse ; une grande âme⁷⁴³, un « génie incommunicable⁷⁴⁴ », l'Être⁷⁴⁵, l'esprit supérieur⁷⁴⁶, un être capable de se rendre invisible⁷⁴⁷, il est tout puissant, aux allures d'un ange. Émilie précise que son mari, parfois armé d'une « exquise et surprenante douceur [...] semble descendre des cieux⁷⁴⁸ ».

De façon analogue, nous avons constaté qu'il peut recréer, au moyen de sa personnalité protéiforme, les quatre éléments de la nature que sont, selon les grecs anciens, le feu, l'air, l'eau et la terre.

Lors de la soirée passée à l'Opéra avec Teste, le narrateur-personnage revient sur la description de son ami, frappé par un aspect encore inconnu de sa personnalité. Son ami semble s'être pratiquement métamorphosé en idole méphistophélique, mi-démon, mi-dragon. Devenu soudain tout « rouge », Teste « aspir[e] la grande bouffée brûlante » et, à la fin du spectacle, dévoile « sa face enflammée où soufflaient la chaleur

⁷³⁸ MT p. 43.

⁷³⁹ MT p. 10-11.

⁷⁴⁰ MT p. 50-51.

⁷⁴¹ MT p. 51.

⁷⁴² MT p. 48.

⁷⁴³ MT p. 42.

⁷⁴⁴ MT p. 44.

⁷⁴⁵ MT p. 48.

⁷⁴⁶ MT p. 46.

⁷⁴⁷ MT p. 44.

⁷⁴⁸ MT p. 40.

et la couleur, ses larges épaules, son être noir mordoré par les lumières⁷⁴⁹ ». Tout dans la salle « ardent[e] » scintille et brûle, jusqu'aux propres yeux du narrateur-personnage qui constate que le regard de Teste « se brûl[e] »⁷⁵⁰. On voit le parterre « écumant [ses éventails] jusqu'aux feux du haut⁷⁵¹ » ; on voit aussi « flamber de rires et des visages brûlants⁷⁵² ». Tandis que la salle est inondée d'une lumière agaçante (« l'éclairage les tient ! » rétorque Teste au sujet des spectateurs), notre personnage reste dans l'ombre, « au bord du trou⁷⁵³ », endroit de prédilection des monstres. Dans un jeu de double mise en scène – le spectacle vu par les spectateurs qui sont à leur tour observés par Teste – le narrateur-personnage sera confronté pour la première et unique fois à la toute puissance maléfique de son ami face aux autres. Teste jouit de son pouvoir à rester indifférent aux émotions produites par le spectacle, et sa supériorité est symboliquement suggérée par la place en hauteur qu'il occupe dans le théâtre mais également parce qu'il est le seul esprit à rester maître de soi. Tandis que le parterre brûle dans la médiocrité, Teste brille par son autonomie intellectuelle.

S'il nous est permis d'affirmer que notre personnage possède en outre des qualités qui le rapprochent de l'air, c'est qu'il est souvent décrit comme un être absent, qui se perd, qui s'abstrait, qui s'efface, qui pourrait même devenir transparent. Du souvenir du narrateur, qui explique que Teste passe inaperçu auprès de ses semblables, aux constatations d'Émilie qui affirme être fascinée par le pouvoir d'abstraction exceptionnel de son mari, tout donne à croire que ce dernier maîtrise parfaitement son propre personnage. Notons, par ailleurs, que l'épouse qualifie de « gouffres personnels⁷⁵⁴ » les états qui mènent son mari vers une dimension sinon divine, du moins étrangère et incompréhensible pour elle (la notion même de temps se trouve pervertie puisqu'elle déclare que son époux « s'aventure sans doute, assez loin du temps ordinaire⁷⁵⁵ »). Et de s'écrier : « notre humanité ne peut nous suivre vers des lumières si écartées⁷⁵⁶ ». Si Teste a la capacité de devenir insaisissable, invisible, tel Protée, c'est

⁷⁴⁹ MT p. 24.

⁷⁵⁰ MT p. 24.

⁷⁵¹ MT p. 24.

⁷⁵² MT p. 26.

⁷⁵³ MT p. 24.

⁷⁵⁴ MT p. 43.

⁷⁵⁵ MT p. 43.

⁷⁵⁶ MT p. 43.

qu'il épouse les qualités dont seul les dieux peuvent jouir, étant hors du temps (quelle est la part d'éternité chez Teste ?) et de l'espace humain.

La salle de l'Opéra évoque, tel que nous l'avons vu, un univers infernal, d'ombres et lumières, correspondant à un endroit public. En revanche, la chambre de Teste évoque un univers aquatique correspondant à un endroit privé. Lorsque le narrateur-personnage raccompagne son ami chez lui, dans sa chambre, ce dernier lui demande de rester jusqu'à ce qu'il se soit endormi. Le sommeil s'y trouve assimilé à un voyage en mer. Aussi le narrateur constate-t-il : « son corps sec (celui de Teste) se baigna dans les draps », draps qui apparaissent comme un « "courant" de sommeil et de linge », transformant le lit en bateau. Et Teste d'expliquer : « Je fais la planche. Je flotte ! ... Je sens un roulis imperceptible dessous, – un mouvement immense ? Je dors une heure ou deux tout au plus, moi qui adore la navigation de la nuit⁷⁵⁷ ». En outre le narrateur raconte que son ami, en s'endormant, « commençait à se perdre⁷⁵⁸ ». Une autre forme de l'invisibilité est ici évoquée à travers le personnage qui s'égare comme le liquide infini⁷⁵⁹. Nous avons vu, par ailleurs, qu'il était comparé à un poisson et Émilie déclarera qu'ils vivent « comme [des] poissons dans l'eau ». Notons bien que l'une des capacités du système « testien » est d'embrasser à la fois le contenant et le contenu, la mer et le poisson.

Un passage très significatif met en lumière le corps de Teste métamorphosé en micro univers. Sa physionomie, et, plus précisément, l'intérieur de son corps, deviennent un cosmos vivant, recelant « éclairs, pôles, endroits brumeux, étendues, sable⁷⁶⁰ » ; tout un topos géographique y figure. Notons également que Teste décrit ce territoire – qui n'est autre que son propre organisme – tel un paysage dont il serait à la

⁷⁵⁷ MT p. 31.

⁷⁵⁸ Borges remémore la pensée du philosophe grec et le lien magique existant entre l'homme et l'un des quatre éléments : « El poeta declara la amistad del hombre y de la piedra ; yo quiero referirme a otra amistad más esencial y más misteriosa, a la amistad del hombre y del agua. Más esencial, porque estamos hechos, no de carne y hueso, sino de tiempo, de fugacidad, cuya metáfora inmediata es el agua. Ya Heráclito lo dijo ». / « Le poète proclame l'amitié de l'homme et de la pierre ; moi, je voudrais parler d'une autre amitié, plus essentielle et plus mystérieuse, de l'amitié de l'homme et de l'eau. Plus essentielle car nous sommes faits non de chair et d'os mais de temps, de fugacité, et l'eau en est la métaphore immédiate. Héraclite l'a dit avant moi ». JLB, *Las Fuentes, Atlas*, III, p.436. JLB, *Les Fontaines, Atlas*, p. 901.

⁷⁵⁹ Devons-nous rappeler la place privilégiée de la mer dans la vie et l'œuvre de l'auteur du *Cimetière marin* ?

⁷⁶⁰ MT p. 32.

fois le propriétaire et le spectateur, par exemple lorsqu'il déclare : « J'y vois tout à coup en moi [...] Il y a des éclairs [...] Je trouve en moi quelque chose de confus ou de diffus », ou encore : « Il se fait dans mon être des endroits... brumeux, il y a des étendues qui font leur apparition. Je m'y enfonce⁷⁶¹ ». Puisque, pour s'étudier, il faut d'abord se connaître, nous sommes en face de la moelle épinière de la théorie « testienne » : « entrer en soi », et « faire en soi le tour du propriétaire⁷⁶² ». Par une métaphore audacieuse, Teste, tel Jonathan Swift, devient si petit qu'il est capable de se promener à l'intérieur de son corps. Est-ce un clin d'œil de l'auteur à la petitesse si fréquemment oubliée de l'homme face à l'univers ? Le corps, en effet, est défini comme un « royaume » : il représente l'univers, et puisque Teste représente les contraires, il est à la fois l'homme démuni et le dieu inatteignable. S'il reconnaît céder à la maladie : « Je combats tout, – hors la souffrance de mon corps⁷⁶³ », il se sait tout puissant. Teste peut se métamorphoser en chacun des éléments, à en croire le texte de *Quelques pensées* : « Je veux n'emprunter au monde (visible) que des forces – non des formes, mais de quoi faire des formes [...] le sentiment de la matière même, roc, air, eaux, matière végétale – et leurs vertus élémentaires⁷⁶⁴ ». D'ailleurs, si Teste est « l'instable⁷⁶⁵ », retenons que, selon sa femme, il possède une âme recelant des parts d'ombre, telle « une plante singulière dont la racine, et non le feuillage, pousserait, contre nature, vers la clarté ! ». Tandis que la plante se nourrit de la lumière et va vers celle-ci, le personnage, dans un mouvement anormal, voire monstrueux, se développe – et développe sa pensée – vers les profondeurs de la terre, métaphore de la solitude et du silence⁷⁶⁶.

Si, comme nous venons de l'analyser, Teste incarne une sorte de Protée contemporain, le dieu grec est également souvent fêté par Borges qui, depuis toujours, a été sensible aux paradoxes des comportements humains. Deux poèmes ou deux versions d'un même poème lui sont consacrés : *Proteo* et *Otra versión de Proteo* publiés en 1972, dans le recueil *El Oro de los tigres*. Penchons-nous tout d'abord sur les vers du premier poème :

⁷⁶¹ MT p. 32.

⁷⁶² MT p. 125.

⁷⁶³ MT p. 33.

⁷⁶⁴ MT p. 127.

⁷⁶⁵ MT p. 126.

⁷⁶⁶ Précisément, l'entrée « Tête » propose comme explication du symbolisme de celle-ci la réflexion suivante : « par sa forme sphérique, la tête humaine est comparable, selon Platon, à un univers. Elle est un microcosme ». J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, éd. citée, p. 943

« Urgido por las gentes asumía
La forma de un león o de una hoguera
O de árbol que da sombra a la ribera
O de agua que en el agua se perdía ». /

« Et, poussé par les gens, il empruntait
La forme d'un lion ou d'un bûcher,
Ou d'un arbre ombrageant la rivière,
Ou bien de l'eau qui dans l'eau se perdait⁷⁶⁷ ».

Le second poème, par-delà la description des transformations de la divinité, s'attarde sur le vers « formes insaisissables » qui sert de refrain aux deux poèmes. Protée nous rappelle aisément les différentes natures de Teste, pouvant aussi bien prendre la forme d'un animal sauvage, « puissant », indomptable, qu'adopter les qualités d'un arbre (« végétal », « plante singulière », « germe », « mauvais arbre »), ou encore devenir « liquide », « aérien », « transparent », « invisible », tel que le traduisent les vers de Borges.

Soulignons en outre les deux derniers vers des deux poèmes à travers lesquels Borges se détache de l'image du mythe homérique. Dans *Proteo* :

« De Proteo el egipcio no te asombres
Tú, que eres uno y eres muchos hombres ». /

« De Protée l'Égyptien ne sois pas étonné,
Toi qui es un homme et beaucoup d'autres aussi⁷⁶⁸ ».

Et, dans *Otra versión de Proteo* :

« Tu también estas hecho de inconstantes

⁷⁶⁷ JLB, *Proteo, El Oro de los tigres*, II, p. 486. JLB, *Protée, L'Or des tigres*, II, p. 275.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, II, p. 486 ; *Ibid.*, II, p. 275.

Ayer y mañanas. Mientras, antes... »./

« Mais toi qu'es-tu ? des hiers, des attentes,
Des lendemains, des formes inconstantes⁷⁶⁹ ».

Ce qui nous intéresse ici, c'est le parallèle entre Protée et l'homme, entre la divinité et l'être humain. Borges résume en un seul vers sa théorie de la multiplicité humaine, sujet qui est au centre de notre étude. Borges soutient que tout être humain est capable du meilleur comme du pire, et qu'il porte en lui une palette infinie et inconnue d'identités possibles. C'est la même idée que nous a transmise Valéry. En effet, son héros protéiforme est à la fois ange et démon ; un être quelconque mais « anormal⁷⁷⁰ » ; un homme et un monstre ; un médecin (celui qui guérit) et un assassin (celui qui « tue⁷⁷¹ » ses joies, qui tue « l'assentiment poli⁷⁷² » de ses interlocuteurs) ; un « mystique⁷⁷³ » mais sans Dieu ; celui qui possède une connaissance à la fois « musculeuse » et « intellectuelle⁷⁷⁴ » ; une « pureté⁷⁷⁵ » qui est « effrayante ». Lorsque l'abbé se voit contraint de le définir, il s'écrie devant son épouse : « Les visages de Monsieur votre mari sont innombrables⁷⁷⁶ ! ». Or, pour rendre à l'oxymoron ses lettres de noblesse, Valéry conclut le portrait de ce « puissant absent⁷⁷⁷ » en qualifiant son existence d'« intense » et de « brève » puisque son héros est un monstre de la pensée qui « contien[t] des contradictions cachées⁷⁷⁸ ». Le personnage est enfin indéfinissable et incompréhensible. De ce fait, il éveille l'intérêt certain du narrateur et une profonde passion si ce n'est une étrange dévotion de la part de son épouse.

Protée, tel Tirésias, défini dans *Les Mythes grecs* comme celui « qui prend plaisir aux signes », possède « le don de prophétie⁷⁷⁹ », comme l'indiquent les vers que Borges intitula *Protée*. Parallèlement, dans *Otra versión de Proteo*, le poète réécrit ses

⁷⁶⁹ JLB, *Otra versión de Proteo, El Oro de los tigres*, II, p. 487. JLB, *Autre version de Protée, L'Or des tigres*, II, p. 275.

⁷⁷⁰ Nous empruntons l'adjectif à Valéry. MT, Préface, p. 11.

⁷⁷¹ MT p. 21.

⁷⁷² MT p. 22.

⁷⁷³ MT p. 51.

⁷⁷⁴ MT p. 45.

⁷⁷⁵ MT p. 50.

⁷⁷⁶ MT p. 50.

⁷⁷⁷ MT p. 47.

⁷⁷⁸ MT p. 10.

⁷⁷⁹ JLB, *Proteo, El Oro de los tigres*, II, p. 486. JLB, *Protée, L'Or des tigres*, II, p. 275.

vers, afin de mettre en lumière cette qualité primordiale mais douloureuse pour son propriétaire. *Otra version de Proteo* nous lisons :

« Habitador de arenas recelosas.
Mitad dios y mitad bestia marina,
Ignoró la memoria, que se inclina sobre el ayer
y las perdidas cosas. Otro tormento padeció
Proteo no menos cruel
saber lo que ya encierra el porvenir ». /

« Cet habitant des sables suspicieux,
Moitié dieu et moitié bête marine,
Ignorait la mémoire qui s'incline
Sur le passé, sur ce que perd le temps.
Protée souffrit un autre mal sans terme,
Non moins cruel : savoir les lendemains⁷⁸⁰ ».

Teste a développé pareillement un sens divinatoire. Il rejoint le Protée borgésien dans le sens où, pour notre personnage, comprendre l'avenir et deviner sa propre mort est un terrible supplice, qui le mènera à prendre conscience de sa finitude. Ses pouvoirs, en effet, dépassent la connaissance ou l'intuition extrêmement développées. Ce que nous pouvons appeler sa clairvoyance va au-delà de l'entendement ou de la raison, ainsi que des limites du réel. Le personnage n'a pas besoin de ses yeux pour comprendre, analyser et schématiser les choses et les êtres. Il a un pouvoir surhumain, une sorte de sixième sens ; il est le scrutateur suprême. Émilie sait, par exemple, qu'elle est : « tantôt vue, tantôt non vue, mais jamais hors de [la] vue⁷⁸¹ » de son époux. Il peut lire le présent et prédire les événements futurs comme il l'a été donné au personnage homérique. Teste reconnaît devant son ami pouvoir prévoir, par exemple, la dégradation inévitable de son propre corps avant même que les symptômes d'une maladie puissent apparaître : il voit la « douleur » illuminer son corps. Il confesse au narrateur : « Sachez que j'avais prévu la maladie future [...] j'avais prévu ce qui

⁷⁸⁰ JLB, *Otra versión de Proteo, El Oro de los tigres*, II, p. 487. JLB, *Autre version de Protée, L'Or des tigres*, II, p. 275.

⁷⁸¹ MT p. 47.

commence maintenant ». Soulignons le double emploi du verbe « prévoir ». Et le narrateur de constater : « il a une vue sur une portion évidente de l'avenir⁷⁸² ». Il est capable de saisir tout l'être dans son intégralité d'un seul coup d'œil⁷⁸³. Émilie confie être littéralement « transparente » devant son mari : « je suis transparente pour quelqu'un, je suis vue et prévue, telle quelle, sans mystère, sans ombres, sans recours possible à mon propre inconnu, – à ma propre ignorance de moi-même⁷⁸⁴ ! » Plus loin, elle ajoute : « Il y a dans son langage je ne sais quelle puissance de faire voir et entendre ce que l'on a de plus caché⁷⁸⁵ ». Si Mme Teste définit cette influence comme une « intime divination⁷⁸⁶ », c'est qu'elle est l'exemple précis de la mise en œuvre du système Teste dont il nous est si difficile d'expliquer le fonctionnement. Elle incarne l'élément d'étude le plus efficace de son mari, après sa propre personne. Donc, les champs d'observation méticuleuse et de divination s'étendent à l'épouse qui confesse ne « jamais, jamais pouvoir rien penser ni vouloir qui soit imprévu, qui soit important, qui soit inédit⁷⁸⁷ » pour son conjoint.

Le mot qui fait enfin basculer Teste dans le domaine du divin est prononcé par sa femme, lorsqu'elle évoque la « sensation d'une présence à laquelle [elle] ne peut se soustraire » ainsi que celle d'une « intime divination⁷⁸⁸ ». Elle reconnaît également que rien n'est « imprévu » ou « inédit⁷⁸⁹ » pour son mari. Au-delà des quatre éléments, Teste protéiforme étend son omniprésence vers le domaine des qualités propres aux divinités. Nous traiterons ultérieurement le thème de la divination dans la partie consacrée au Sphinx.

⁷⁸² MT p. 33.

⁷⁸³ En cela, il est le double de Funes dont la gymnastique visuelle surdéveloppée est comparée à un appareil photographique.

⁷⁸⁴ MT p. 47.

⁷⁸⁵ MT p. 52.

⁷⁸⁶ MT p. 48.

⁷⁸⁷ Le second adverbe « jamais » est en italique dans le texte. MT p. 48.

⁷⁸⁸ MT p. 48.

⁷⁸⁹ MT p. 48.

2- L'homme enfermé dans son labyrinthe : Teste et Astérion

À travers *La casa de Asterión*, paru en 1949, Borges réinterprète trois éléments des mythes classiques : celui d'un être mythologique, le Minotaure ou Astérion ; celui de l'héroïque Thésée, le rédempteur, et celui du labyrinthe de Crète, construit à la demande du Roi Minos⁷⁹⁰.

Le labyrinthe originel, le Palais de Cnossos, devient ici une maison habitée comportant certains éléments de la maison « porteña⁷⁹¹ » traditionnelle, tel « le puits ». Ce détail, tout en évoquant une époque coloniale, permet à Borges de s'approprier le labyrinthe et semble offrir au Minotaure, avec les « mangeoires » et les « abreuvoirs », une place dans l'histoire, un passé, du moins un présent avec un quotidien rempli d'habitudes, non sans une certaine notion de vécu, de souvenir, pourquoi pas d'un bonheur perdu. Notons également que le point de vue narratif y est entièrement transgressé car le lecteur est en face d'un discours à la première personne raconté par le même Minotaure. Nous allons donc voir comment l'auteur de *La Rosa Profunda* met en lumière une vision personnelle et révolutionnaire du mythe classique. En effet, le labyrinthe est dénué de son sens originel d'endroit piège puisque le Minotaure nous indique que toutes les portes de cette demeure sont ouvertes et qu'il serait donc absurde de penser qu'il est un « prisonnier ». Dans le sens classique, malgré les nombreuses entrées, le labyrinthe est conçu pour qu'on ne puisse pas retrouver la sortie. Or les mots clés tel que « labyrinthe » et « Minotaure » ne sont pas évoqués une seule fois,

⁷⁹⁰ Astérion ou « Astérios à tête de taureau », apparaît aussi dans certaines mythologies comme le « Minotaure » ou le « Taureau de Minos ». « Minos était le titre d'une dynastie cnossienne qui avait pour emblème un taureau céleste, Astérios pourrait signifier « du soleil » ou « du ciel ». Fils d'un amour illégitime entre Pasiphae et un taureau blanc, Astérion, monstre à tête de taureau et corps humain, est destiné à être prisonnier dans un labyrinthe construit par Minos, époux de Pasiphae. Pour survivre, le Minotaure devait se nourrir, tous les neuf ans, de sept jeunes hommes et sept jeunes filles vierges athéniens. Quoique non athénien, Thésée s'offre (ou est désigné, selon d'autres versions) pour mettre fin à ce rituel. Aidé d'Ariane, demi-sœur du Minotaure, éprise d'amour pour Thésée, celui-ci suit la trace d'un fil qui l'aide à sortir du labyrinthe une fois le monstre tué. Certaines versions parlent du combat de l'homme avec le monstre comme une sorte de « rite de couronnement », d'autres indiquent que ce combat représente « une des tâches rituelles imposées au candidat à la royauté » et qui « apparaît dans l'histoire de Thésée et du Minotaure » [...] Lorsque l'immortalité, qui est implicite dans la royauté sacrée, fut, par la suite, conférée à tous les initiés des Mystères dionysiaques, la capture d'un taureau et sa consécration à Dionysos Ploutodotès devint un rite habituel [...] Le contact de la corne du taureau conférait au roi sacré le pouvoir de fertiliser la terre au nom de la déesse-Lune, en amenant la pluie. L'explication magique était que le mugissement du taureau présageait l'orage, que les rhombes ou mugissements étaient, par conséquent, chargés de provoquer. On lançait aussi des torches pour simuler les éclairs qui firent imaginer les flammes sortant des naseaux des taureaux ». L. R. Graves, *Les Mythes grecs*, éd. citée, p. 531.

⁷⁹¹ Qui est propre à la ville de Buenos Aires.

n'apparaissant que dans les deux lignes finales où le lecteur découvre « Ariane », « Thésée » et le « Minotaure ». D'autre part, son rôle de bête assassine est nuancé, voire effacé par l'accent mis sur la psychologie du personnage dont la souffrance est le sentiment prédominant. S'il tue les hommes, c'est pour « les délivr(er) de toute souffrance » et, à son tour, il attend son rédempteur qui pourra le délivrer à son tour de sa propre souffrance.

La phrase finale du conte, introduisant abruptement le style direct, met fin au monologue intérieur du Minotaure, et Borges, en donnant la parole à Thésée, renoue avec le mythe classique tout en prévoyant une fin déconcertante :

« - Lo crearás Ariadna ? - dijo Teseo - El minotauro apenas se defendió ». /

« Le croiras-tu, Ariane? dit Thésée, le Minotaure s'est à peine défendu⁷⁹² ».

Dans sa concise étude portant sur le mythe du labyrinthe dans l'œuvre de Borges, A. M. Sugden note judicieusement que « cette attitude d'attendre la vie à travers la mort rédemptrice donne intensité à la destinée tragique du Minotaure⁷⁹³ ». Or, à travers cette inversion de rôles, on constatera que le conte est axé sur la complexité paradoxale du monstre, sur sa nature ambivalente : il est moitié homme / moitié animal ; moitié humain et moitié monstrueux ; moitié assassin et moitié rédempteur, moitié coupable et moitié victime. Mais ce qui intéresse l'auteur ici, et ce qui forme l'intérêt et la nouveauté de ce texte est l'aspect humain du Minotaure développé à l'excès. Il réfléchit, s'exprime et éprouve des sentiments comme un être humain : il parle, il rit, il joue, il souffre, il rêve, il crée, il attend, il se questionne sur sa destinée, il ironise, il se vante, il se défend des moqueries et des incompréhensions de la foule. Astérion réunit, comme nous l'avons dit, une part animale, car il dévore ses visiteurs afin de se nourrir, comme le suggère le mythe classique, ou se blesse afin de sentir l'odeur de son propre sang, et une part humaine où l'amitié, la confiance, le partage avec ses semblables ont une importance capitale.

⁷⁹² JLB, *La Casa de Astérion, El Aleph*, I, p. 570. JLB, *La Demeure d'Astérion, L'Aleph*, I, p. 603.

⁷⁹³ A. Sugden, *El Mito del laberinto en la obra de J.L. Borges* in *Separata de cuadernos del Sur*, « Revista del Instituto de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur », Bahía Blanca, Provincia de Buenos Aires, N° 6-7, Juillet 1967, p. 2-3.

La vision borgésienne soulève des problèmes qui touchent au thème du double, du temps, de l'identité, du langage, du statut social, des prisons imaginaires ou intimes et du rêve, entre autres, offrant une palette de lectures secondaires quant à l'interprétation du mythe classique.

Au-delà d'une série de parallélismes plus ou moins évidents entre *Monsieur Teste* et *La casa de Asterión*, que nous traiterons dans une première partie, nous analyserons ensuite les natures paradoxales d'Edmond Teste et d'Astérion.

S'il peut sembler exagéré de parler de Teste comme d'un Minotaure dans son labyrinthe, certains aspects de la personnalité du personnage le rendent vulnérable à quelques parallélismes avec le récit Borges. Si Teste est une « créature exceptionnelle » voire un « Monstre », notons que les deux personnages sont condamnés à mort par leur condition anormale. Teste est l'exemple d'un perfectionnisme excessif, d'un absolu mental. « Il [Teste] me ressemble, explique Valéry dans la préface, d'aussi près qu'un enfant semé par quelqu'un dans un moment de profonde altération de son être ressemble à ce père hors de soi-même⁷⁹⁴ ». Cette non-reconnaissance de la part du père épouse la destinée de l'autre monstre, Astérion, fruit d'une liaison honteuse qui est rejeté et sacrifié. Au moyen des deux pages intitulées : *Fin de Monsieur Teste*, Valéry pousse sa créature à une fin abrupte mais, du moins, libératrice pour lui.

Parallèlement, les deux personnages semblent ne pas pouvoir apporter de réponses à leur existence, dans la mesure où ils ressentent une sensation aigre-douce. D'un côté, ils défendent leur différence et se battent contre l'uniformisation, mais de l'autre, ils souffrent de leur solitude dévastatrice. Teste, comme l'indique Valéry dans la préface, est le fruit des « facultés interrogeantes⁷⁹⁵ », et soulève le problème métaphysique de la connaissance de soi et du monde. Pensons à la réflexion qui se trouve dans la partie intitulée *Dialogue*, qui s'attarde sur la grande part de mystère qui règne sur tout savoir, sur toute science, disons sur l'origine même de l'homme. La

⁷⁹⁴ MT p. 10.

⁷⁹⁵ MT p. 11.

conclusion est que « le monde est mal connu⁷⁹⁶ ». Teste sera à son tour victime des limites de son savoir, quand il reconnaîtra, échec suprême, ne pas pouvoir traduire la « douleur en connaissance ». S'il lui eût été donné de ce faire, il aurait trouvé l'immortalité, mais le corps ne répond pas aux lois intellectuelles : nul système n'a encore trouvé le breuvage de l'immortalité. Aussi, comme nous l'avons dit, le personnage se voit-il dire, dans *Pour un portrait* : « Au bout de l'esprit, le corps. Mais au bout du corps, l'esprit⁷⁹⁷ ».

Dans ce sens, et revenant à la préface, l'auteur reconnaît : « nous ne devons raisonnablement questionner que ce qui peut véritablement nous répondre⁷⁹⁸ », contrairement au système incarné par Teste qui ne résout pas le problème fondamental : quel est le sens d'autant d'attention ? Peut-on vivre dans une abstraction constante ? Peut-on se connaître afin de se maîtriser jusqu'à la perfection ? Parallèlement, le Minotaure ne peut répondre à ses doutes : il est prisonnier dans ce sens, non parce que les portes de son labyrinthe sont closes, mais parce qu'il ne trouve pas de sens à son existence.

Par ailleurs, comme Teste, Astérion est poussé à (se) créer un monde imaginaire mais qui, en fin de compte, n'est pas différent du monde extérieur. Ainsi, tout en ignorant la lecture et l'écriture, Astérion traduit une culture et une sagesse certaines, s'exprimant dans une langue soutenue, avec des mots savants ou des métaphores telles que le « stylobate du temple des Haches⁷⁹⁹ » à la place du mot « labyrinthe ». D'autre part il est créatif, il cherche des distractions et des jeux pour s'amuser, il connaît son histoire ou celle qu'on raconte, il a vu des hommes, il inflige ses règles dans la maison. Mais il refuse de communiquer avec les autres. Bien qu'il utilise le langage pour s'exprimer, il reconnaît ne pas croire en la littérature : « Ce qu'un homme peut communiquer à d'autres hommes ne m'intéresse pas. Comme le philosophe, je pense que l'art d'écrire ne peut rien transmettre⁸⁰⁰ ». Ceci rejoint directement la théorie de Teste qui, d'après Émilie, « ne lit presque rien de ses yeux⁸⁰¹ », et chez qui, selon le

⁷⁹⁶ MT p. 107.

⁷⁹⁷ MT p. 116.

⁷⁹⁸ MT p. 11.

⁷⁹⁹ JLB, *La Casa de Astérion, El Aleph*, I, p. 569. JLB, *La Demeure d'Astérion, L'Aleph*, I, p. 602.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, I, p. 569 ; *Ibid.*, I, p. 602.

⁸⁰¹ MT p. 37-38.

narrateur, il n'y a « pas un livre⁸⁰² ». Teste, mises à part les quelques pensées des *Extraits*, n'a pas d'œuvre écrite. Ceci rejoint également les propos du narrateur que l'on soupçonne d'avoir une vie intellectuelle aussi riche que celle de son créateur, annonçant que, de toutes ses lectures, reste « peut-être la substance de vingt livres⁸⁰³ ».

Comme nous l'avons indiqué précédemment, dans le traitement de la destinée de ces deux « monstres », Teste et Astérion, ce qui nous intéresse également est le renversement de situation, le retournement des rôles et la déstructuration des éléments constitutifs d'une quelconque vision unilatérale et finale de la réalité.

Tout d'abord, le renversement des rôles fondé sur la nature ambivalente de chacun des personnages.

Si dans *La Casa de Asterión*, l'auteur s'acharne à mettre en lumière l'aspect humain du Minotaure en détriment de son aspect bestial, il déconcerte encore le lecteur en renversant le rôle principal attribué au Minotaure dans la mythologie. Ici, même si celui-ci provoque la terreur et l'horreur de la foule, telles que l'exige sa nature difforme (« les gens priaient, fuyaient, s'agenouillaient⁸⁰⁴ »), il avoue craindre les hommes, la nuit, ainsi que le jugement qu'on peut porter sur lui. Il s'écrie : « Si je suis rentré avant la nuit, c'est à cause de la peur qu'ont provoquée en moi les visages des gens de la foule, visages sans relief ni couleur, comme la paume de la main⁸⁰⁵ ». De cette façon rentre en considération l'élément psychique, à travers un sentiment et une sensation, ce qui jouera un rôle important tout au long du conte. Le Minotaure est l'esclave de sa situation : il peut fuir mais il revient dans le labyrinthe-maison. Son monologue met en relief la non-identité des hommes, puisque leurs visages sont « sans relief ni couleur ». Cette image affirme l'identité et, par contraste, la rareté d'Astérion. De même, la distance prise par le monstre par rapport à la société se manifeste-telle vers la fin du conte, où il déclare à propos des hommes piégés : « ils tombent l'un après l'autre »,

⁸⁰² MT p. 29.

⁸⁰³ MT p. 15.

⁸⁰⁴ JLB, *La Casa de Asterión, El Aleph*, I, p. 569. JLB, *La Demeure d'Astérion, L'Aleph*, I, p. 602.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, I, p. 569 ; *Ibid.*, I, p. 601-602.

avant de conclure « j'ignore qui il sont⁸⁰⁶ », ce qui ne laisse aucun doute qu'il s'agit ici du côté bestial du Minotaure, dépourvu de remords.

Quant à Teste, s'il reconnaît avoir fait « une idole de son esprit », il reste prisonnier d'un véritable labyrinthe psychique, comme le traduit l'affirmation « le fond de la pensée est pavé de carrefours⁸⁰⁷ ». Cette architecture intérieure est clairement visible au long de l'œuvre, puisque le héros cherche à matérialiser ses idées et à maîtriser par la pensée sa nature physique. La phrase qui ouvre la partie intitulée *Quelques pensées de Monsieur Teste* en est l'exemple le plus significatif : « Il faut entrer en soi-même, annonce-t-il, armé jusqu'aux dents ». Cette théorie évoque le combat matérialisé dans *Asterión*, qui peut évoquer la rencontre avec les hommes, la rencontre avec les moi successifs ou la rencontre avec son double qui est à la fois adoré et repudié, tel que l'indique Teste dans son *Log-Book*. L'utilisation du verbe « entrer » apparaît aussi dans le syntagme « [à chaque nouvelle idée] entre [en moi] un autre Moi » et suggère, comme nous l'avons dit, les entrées et sorties d'un spectacle théâtral, tout mental⁸⁰⁸, où Teste interprète chaque personnage.

Le labyrinthe spatial sous-entend un labyrinthe sonore, introduit à travers le terme « écho » qui nous fait imaginer une architecture immense. Le terme est indissociable de l'identité. Dans les *Extraits du Log-Book*, il est dit : « Étrangeté de ces échos de l'UN. Quoi, ce bloc MOI trouve des parties hors de lui⁸⁰⁹ !... ». Ce point de vue rejoint exactement la définition borgésienne qui définit l'homme tel un « yo plural y de una sola sombra ».

D'autre part, le système « testien », le raisonnement qui se développe minutieusement, est associé à la construction d'un bâtiment (est-ce un labyrinthe ?) dont chaque matériau a été choisi pour son rôle spécifique dans une mécanique précise. Ainsi, Teste écrira-t-il :

⁸⁰⁶ *Ibid.*, I, p. 570 ; *Ibid.*, I, p. 603.

⁸⁰⁷ MT p. 126.

⁸⁰⁸ Souignos également l'expression descriptive du fonctionnement intellectuel de Teste qui rappelle un « théâtre mental ». MT p. 118.

⁸⁰⁹ Les termes en capitales le sont dans le texte. MT p. 66.

« Vieux désir (te revoilà périodique souffleur) de tout reconstruire en matériaux purs : rien que d'éléments définis, rien que de contacts et de contours dessinés, rien que de formes conquises, et pas de vague⁸¹⁰ ».

Si Astérion se vante de ne pas empêcher les hommes et les bêtes de venir chez lui, il dévore méthodiquement tout intrus. Qu'il le veuille ou non il délimite ainsi son territoire. Si la nature de Teste est moins féroce, il prévoit les rapports humains d'une façon analogue et contradictoire. « La première chose, confie-t-il, est de parcourir son domaine. Puis, poursuit-il, on y met une clôture, car bien qu'il soit limité par d'autres circonstances extérieures, on veut être pour quelque chose dans cette limitation qu'on n'a pas voulue⁸¹¹ ». Ceci nous rapproche du fond de la pensée du personnage qui annonce le paradoxe final « L'homme s'essaie à vouloir ce qu'il n'a pas voulu ». Et de conclure « On lui donne une prison dont il dit : Je m'enferme⁸¹² ». Cet effet d'action bifurcante vers deux sens opposés est naturelle à l'homme et récurrente chez Teste et chez Astérion.

Au lieu de la subir, Astérion réinvente son existence. Ainsi, une nouvelle subversion du mythe aura lieu. Le Minotaure se révolte contre sa destinée en définissant son parcours comme une « espèce ridicule⁸¹³ » / « fable grotesque ». Du moment où il peut transformer le labyrinthe en maison, ses actes sauvages en actions salvatrices, sa solitude en jeu de rôles, il développe ses propres règles, recrée son univers, « joue » un rôle social.

Cette existence n'est pas totalement étrangère à Edmond Teste qui parvient à une sorte d'éloignement de la société semblable ou comparable à celui pratiqué par Astérion. L'homme rentre dans la peau d'un personnage. Le Minotaure, lui, est libre de sortir, mais il préfère rester enfermé par précaution, par survie. Il est libre dans son labyrinthe comme l'homme l'est dans le monde, mais il choisit la solitude, même si celle-ci lui pèse. L'homme qui viendra l'achever est donc également libre d'entrer, il ne témoigne d'aucun état d'esprit, tout comme il ne manifeste aucun regret devant la mort

⁸¹⁰ MT p. 66.

⁸¹¹ MT p. 127.

⁸¹² MT p. 127-128.

⁸¹³ JLB, *La Casa de Asterión, El Aleph*, I, p. 569. JLB, *La Demeure d'Astérion, L'Aleph*, I, p. 601.

des hommes dont les cadavres s'accumulent dans les couloirs. Toutefois, la portée métaphorique de cette version nous pousse à croire que le monstre devient doublement prisonnier dans la mesure où il ne peut pas sortir du labyrinthe physique : la crainte qu'il provoque produit chez lui, par effet de miroir, la peur des autres ; ni du labyrinthe psychique : il ne trouve pas d'issue à sa destinée – si ce n'est la mort –, ni de réponses quant aux raisons de son enfermement.

Ceci nous pousse à nous poser les mêmes questions que celles qui hantent le personnage : quel est son rôle précis dans le labyrinthe ? Pourquoi est-il différent des autres et pourquoi ne l'aiment-ils pas ? Pourquoi ne peut-il pas atteindre le bonheur ? Pourquoi est-il destiné à vivre seul ? Qu'est-ce qu'un monstre ? Comment se fait-il que la progéniture d'une reine puisse incarner la laideur et la honte ? Pour revenir à Teste, nous pouvons affirmer qu'il a conscience de son unicité et s'éloigne de son semblable, même si nous ignorons jusqu'où il a conscience de sa monstruosité.

L'identité d'Astérion semble fondée sur la non-identité des autres. En effet nous pouvons ici nous intéresser au fait qu'Astérion, dans la quête de soi, cherche à se construire en se comparant aux autres, aux humains ; sa personnalité, tâtonnante, s'affirme quasi systématiquement par des tournures négatives. Tout d'abord, il se positionne comme une victime de la société et, dès le début du récit, il déclare : « je sais qu'on m'accuse », puis, il évoque la société extérieure au labyrinthe, comme étant constituée de « menteurs » et de « calomniateurs ». Sa vérité est autre que celle établie par l'histoire ou par la société. En second lieu Astérion s'avère incapable de comprendre son enfermement et refuse d'être considéré comme un « prisonnier », puisque, affirme-t-il, « les portes [du labyrinthe] [...] sont ouvertes jour et nuit aux hommes et aussi aux bêtes⁸¹⁴ ». La formule utilisée par le Minotaure inverse, elle aussi, le sens logique du discours que l'on pourrait attendre d'un monstre enfermé puisque sa prison cesse d'être matérielle pour devenir psychologique : c'est le regard des autres (qui sont libres de rentrer dans le labyrinthe) qu'il craint le plus. Sa destinée deviendra alors faussée, mal interprétée, erronée. En troisième lieu, comme nous venons de l'évoquer, à travers un effet de miroir Astérion éprouve de la panique face aux comportements de la foule, et s'enferme volontairement dans sa maison où il trouve une

⁸¹⁴ JLB, *La Casa de Asterión, El Aleph*, I, p. 569. JLB, *La Demeure d'Astérion, L'Aleph*, I, p. 601.

reconfortante « tranquillité ». Son attitude est encore ici le résultat de la pression exercée par toute une société face à un individu. En quatrième lieu, l'univers fictif ou ludique du Minotaure se construit également en fonction de la présence d'autrui. Tandis que les jeux qu'Astérion pratique seul sont baignés de violence et de sauvagerie – il se blesse jusqu'au sang ou joue à se faire peur – ceux entrepris avec son double développent son aspect humain, son autodérision, mettant en lumière un côté puéril, naïf, presque drôle. Prenons comme exemple le fait d'accueillir son ami fictif avec des « grandes reverencias » / « grandes marques de politesse⁸¹⁵ » ou celui d'évoquer l'un des comportements qui, par excellence, différencie les animaux des humains : le rire (d'autant plus qu'il est partagé, « nous rions tous deux de bon cœur⁸¹⁶ », dira Astérion). Enfin, il justifie sa cruauté animale en employant des termes qui atténuent la monstruosité de ses actes : non seulement il parle de « cérémonie » pour évoquer ses meurtres, mais il parle de ses victimes comme étant des âmes qu'il doit « délivr[er] de toute souffrance⁸¹⁷ ». Le non-sens de ces morts, donne un sens à sa vie monotone puisqu'il acquiert un pouvoir, un seul, noble, celui de sauver. Notons à juste titre que deux moments miment le bonheur du monstre : le premier, lorsqu'il joue avec son double, le deuxième, lorsqu'il tue. Pensons à l'adverbe « joyeusement » qualifiant le moment où il se prépare à voir mourir ses adversaires. Il s'écrie : « je cours joyeusement à leur rencontre⁸¹⁸ ». En fin de compte, c'est grâce à la présence des autres, pourtant éphémère, qu'Astérion atteint un statut humain, pseudo-social.

Or, certains mythologues s'accordent pour dire que le Minotaure incarne, par excellence, la primauté du bestial sur l'humain puisqu'à la différence d'autres hybrides tels que les sirènes ou les centaures il possède une tête animale. C'est peut-être un nouveau point de convergence avec Teste – la tête – qui n'est pas étranger à la violence quand il déclare que les spectateurs à l'Opéra doivent « joui[r] et obéi[r] » ou lorsqu'il encourage son interlocuteur à « frapper sur ceux qui veulent nous faire semblable à eux⁸¹⁹ ». Tel Astérion, la « bizarrerie » monstrueuse de Teste le rend susceptible d'être orgueilleux, misanthrope et proche de la démence. D'autre part, il tyrannise sa femme, il

⁸¹⁵ Notons que la version originale se sert du terme « reverencias » (« révérences ») ce qui accentue le ridicule de la situation, soulignant le sens de l'humour du Minotaure. *Ibid.*, p. 570 ; *Ibid.*, p. 602.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 570 ; *Ibid.*, p. 603.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 570 ; *Ibid.*, p. 602.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 570 ; *Ibid.*, p. 603.

⁸¹⁹ MT p. 103.

l'observe, la scrute, devine ses pensées en quelque sorte, lui vole peu à peu son identité. Teste tâche de détruire la facette humaine d'Émilie dont il veut se débarrasser. Elle, de son côté, décrit son mari comme un « assassin⁸²⁰ » ou une « connaissance musculeuse » qui la « capture », la « maîtrise », et lui « imprime ses forces⁸²¹ ».

En effet, c'est à travers une constante remise en question de ses rapports avec les autres qu'Astérion peut survivre. Nous avons vu que sa réputation, sa situation, ses actes, sa réflexion, sont axés sur un schéma de quête de sens de son existence. Le monstre manque de repères par rapport à l'idée du bien et du mal, du normal et du monstrueux. Sa nature double l'a condamné dès sa naissance à être enfermé, à tuer pour se défendre. Si Astérion refuse l'idée d'être un « prisonnier », en arguant que les portes infinies de sa demeure n'ont pas « une seule serrure⁸²² », il oublie que les cloisons psychiques peuvent être plus dévastatrices que des murs. Par ailleurs, qu'est-ce qu'une porte devant la puissance légendaire du monstre ? Borges pousse sa subversion du mythe jusqu'à lui enlever sa qualité suprême : le Minotaure est libre de sortir de l'enclos ; ce qui l'en empêche n'est pas le nombre de galeries mais la simple peur des autres. En ce sens, Teste est aussi un prisonnier de l'ubiquité de son système.

En effet, l'unicité est l'un des termes fondateurs du discours d'Astérion, et par déduction, de la personnalité de celui-ci. Il se flatte, non seulement d'être unique (« Je suis unique ; c'est un fait⁸²³ »), mais en outre de vivre dans un lieu singulier « comme il n'en existe aucu[n] autre sur la surface de la terre⁸²⁴ ».

Pourtant, un paradoxe jaillit à travers le discours d'Astérion, tout d'abord à travers la description de sa maison qui, dans sa bouche, est « à l'échelle du monde » ou semble être égale au « monde⁸²⁵ », et qui est répétée symétriquement à l'infini en confondant intérieur et extérieur. Le Minotaure lui-même avoue se « tromper » quand il fait visiter sa demeure à son double imaginaire, de même qu'il déclare se trouver parfois en dehors du labyrinthe tant l'architecture y est équivoque. Or, concernant sa personne,

⁸²⁰ MT p. 44.

⁸²¹ MT p. 45.

⁸²² JLB, *La Casa de Asterión, El Aleph*, I, p. 569. JLB, *La Demeure d'Astérion, L'Aleph*, I, p. 603.

⁸²³ *Ibid.*, p. 569 ; *Ibid.*, p. 602.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 569 ; *Ibid.*, p. 602.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 570 ; *Ibid.*, p. 602.

Astérion se vante d'être unique mais en avouant : « il y a deux choses au monde qui paraissent n'exister qu'une seule fois : là-haut le soleil enchaîné⁸²⁶ ; ici-bas Astérion⁸²⁷ », ce qui dévoile l'aspect ambivalent de sa personnalité, comme nous allons le découvrir par la suite.

Comme celui du renversement des rôles le thème du double est inhérent à l'œuvre de Borges et souligne l'ambivalence de l'homme. Le Minotaure n'échappe pas à cette politique qui recèle autant de paradoxes qu'un physique double⁸²⁸ (moitié homme et moitié animal) puisse laisser imaginer. Dans ce texte, nous trouvons trois exemples de dédoublement. L'accablante « solitude », qu'il vit comme une « souffrance », pousse le Minotaure à inventer plusieurs distractions, dont un jeu où il imagine un autre-soi, un double :

« Pero de tantos juegos el que prefiero es el del otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. [...] A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos ». /

« Je préfère le jeu de l'autre Astérion. Je me figure qu'il vient me rendre visite et que je lui montre la demeure. [...] Quelquefois je me trompe et nous rions tous deux de bon cœur⁸²⁹ ».

Pourquoi a-t-il besoin, Astérion, de créer un être qui lui ressemble ? Pourquoi peupler son univers d'un être qui gâche son unicité ? Est-ce parce que, tout en étant incapable de se voir, à l'approche des hommes, il leur préfère les monstres, comme lui ? En tout cas, nous constatons chez le personnage un besoin latent de déduplication d'identité, besoin qui se manifeste plus obsessionnellement sous forme d'une suite d'interrogations qui, clôtent le monologue d'Astérion :

⁸²⁶ Dans un transfert d'identité, Astérion qualifie le soleil de « *intrincado* » qui signifie compliqué, inaccessible, confus, embrouillé ce qui, de toute évidence, le concerne personnellement. La traduction « enchaîné » est maladroite.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 570 ; *Ibid.*, p. 603.

⁸²⁸ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 2005. Précisons tout de même que, dans l'étymologie du terme labyrinthe, comme nous l'avons indiqué auparavant, nous trouvons l'expression de hache à double tête, qui pourrait avoir une signification solaire.

⁸²⁹ JLB, *La Casa de Asterión, El Aleph*, I, p. 570. JLB, *La Demeure d'Astérion, L'Aleph*, I, p. 603.

« ¿ Cómo será mi redentor ?, me pregunto, ¿ Será un toro o un hombre ? ¿ Será tal vez un toro con cara de hombre ? ¿ O será como yo ? » /

« Comment sera mon rédempteur ? Je me le demande. Sera-t-il un taureau ou un homme ? Sera-t-il un taureau à tête d'homme ? Ou sera-t-il comme moi⁸³⁰ ? ».

Le Minotaure souhaite tellement se connaître (connaître son identité) qu'il serait soulagé de se voir, ne serait-ce qu'une fois, avant de mourir, quitte à ce que ce soit dans les yeux de son propre assassin. Ses interrogations touchent à son identité et à celle de son ennemi : sera-t-il le sauveur, unique ou double, monstre ou homme ? D'ailleurs, cédant sa vie à Thésée, son « rédempteur », Astérion ne devient-il pas son propre assassin ? Un clin d'œil à cette identification est mis en place au moyen du parallélisme entre les meurtres accomplis sans « trace de sang », évoqué à la fois par Astérion et par Thésée. Ce recours est courant dans l'œuvre de l'écrivain argentin : après leurs crimes les personnages nettoient quasi systématiquement leurs armes, souvent épées et couteaux, ce qui souligne le besoin d'une distance entre l'instinct assassin et l'homme qui commence à comprendre l'acte criminel et veut se défaire de ce double. Ces interrogations évoquent, comme nous l'avons indiqué, le retournement des rôles, autre recours cher à Borges qui habille Astérion de la peau de la victime et de celle du meurtrier⁸³¹. Les « jeux » du Minotaure se révèlent bien terribles, certes : il peut dormir ou recevoir des hôtes, mais il joue aussi à se faire du mal jusqu'à se blesser, ou à courir jusqu'à épuisement, ou à cache-cache avec soi-même. D'autre part, n'est-il pas tout à fait absurde que le monstre, dont la hantise est d'être persécuté, imagine, parmi ses jeux, qu'on le poursuit ? Il explique : « Je me tapis dans l'ombre d'une citerne ou au détour d'un couloir et j' imagine qu'on me poursuit⁸³² ». Pourquoi multiplier la crainte essentielle en mimant une poursuite ? Autrement dit, en mimant sa propre mort ?

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 570 ; *Ibid.*, p. 602.

⁸³¹ Borges déclare au sujet de son conte qu'il l'a rédigé en un jour, pour « remplir un vide de trois pages, et ajoute, je trouvais vraisemblable qu'un monstre veuille être supprimé, en ait besoin. Un monstre, explique-t-il, qui ne connaissait pas de maître. Évidemment, conclue-t-il, il était conscient de sa monstruosité et il éprouvait sans doute une sorte de reconnaissance envers le héros qui le tuait ». Dans *Conversations avec J. L. Borges*, Richard Burgin, Traduit de l'anglais par Lola Tranec, éd. nrf/ Gallimard, Paris, 1995, pp. 54-55,

⁸³² JLB, *La Casa de Asterión, El Aleph*, I, p. 570. JLB, *La Demeure d'Astérion, L'Aleph*, I, p. 603.

Mais le troisième exemple est le plus étonnant puisque le Minotaure repousse les limites de l'humain (et même du monstrueux) en s'attribuant des pouvoirs dont seuls les dieux peuvent jouir. Précisément, Astérion s'écrit : « il y a deux choses au monde qui paraissent n'exister qu'une seule fois : là-haut le soleil enchaîné ; ici-bas, Astérion ». Le soleil, d'autre part, intervient nombre de fois compte tenu de la brièveté du conte. Le monstre s'exclamera : « Peut-être ai-je créé les étoiles, le soleil et l'immense demeure, mais je ne m'en souviens plus⁸³³ ». Il n'est pas étrange que, vivant dans un labyrinthe aux structures infinies, le Minotaure s'attribue des qualités démesurées. Pourtant, cette déclaration doit-elle être lue comme une affirmation d'Astérion se prétendant Créateur de l'Univers, ou soulève-t-elle, une nouvelle fois, à travers l'expression « mais je ne m'en souviens plus », la vision borgésienne de l'immortalité⁸³⁴ ? Le Minotaure incarnerait alors Thésée, le héros, son double, il représente les hommes et les bêtes, il est le captif et le gardien du labyrinthe, il est peut-être Dieu qui a créé ce labyrinthe et, puisque le labyrinthe représente le monde, il est le créateur dont il évoque la longévité en avouant : « les nuits et les jours sont longs⁸³⁵ ». Astérion a « oublié » l'origine du monde, il a oublié que des murs définissent son domaine, qu'il est un monstre qui, archétype d'autres monstres, doit donner sa vie pour satisfaire un héros, un peuple, une renommée, une tradition. Il réincarne une destinée comme chacun des individus, « oubliant » ses vies passées (pour reprendre l'image borgésienne) où il a pu incarner un prisonnier, un assassin, un homme, un héros, Dieu. Seul dans son enclos, il attend sa renaissance, sa dette à payer pour un péché millénaire, idée soulignée peut-être à travers l'affirmation : « Pourvu qu'il [Thésée] me conduise dans un lieu où il y aura moins de galeries et moins de portes⁸³⁶ ». La demeure représentant le « soi » d'Astérion, celui-ci rêve d'un nouvel endroit aux dimensions perceptibles, avec l'espoir d'atteindre, peut-être, les contours de son identité.

⁸³³ *Ibid.*, p. 570 ; *Ibid.*, p. 602.

⁸³⁴ Rappelons que l'écrivain argentin confie à son interlocuteur « j'ai introduit l'idée que, si le temps n'a pas de fin, tout peut arriver aux hommes. De sorte que, poursuit-il, au bout de quelques milliers d'années, chacun de nous serait un saint, un meurtrier, un traître, un adultère, un sot, un sage ». Et, pour rejoindre Astérion et sa perte de mémoire, rappelons la suite des propos, où Borges évoque l'intrigue de *El Immortal*, une autre des nouvelles composant le recueil *El Aleph*, « j'ai imaginé Homère oubliant le grec, oubliant qu'il avait écrit *L'Illiade* [...] au bout du compte, il ignorait tout ». Richard Burgin, *Conversations avec J. L. Borges*, Traduit de l'anglais pas Lola Tranec, éd. nrf/ Gallimard, Paris, 1995, p. 51.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 570 ; *Ibid.*, p. 602.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 570 ; *Ibid.*, p. 602.

Par ailleurs, selon M. Eliade, chez les peuples anciens le labyrinthe était conçu comme le centre de l'Univers. Selon les différentes interprétations le spécialiste attribue également à cette architecture le symbole du pouvoir, du sacré et de l'immortalité. Si le labyrinthe est le miroir du monde, si le monde fait partie d'un univers indéchiffrable, pouvant être infini, qu'est-ce qui empêcherait Astérion de se croire immortel ? C'est le désir de liberté qui rend Astérion mortel et, d'une certaine manière, humain.

Nous en concluons que la présence du double hante l'esprit de celui qui pourtant se dit unique, soit sous la forme d'un soi identique, soit sous la forme de son ennemi, soit sous la forme inconnue par excellence, celle de Dieu. À l'instar de Teste, Astérion souhaite parvenir à déceler le sens de son mal-être. Les deux personnages habitent dans une réalité conforme aux règles qu'ils se sont créées. Concernant le Minotaure, sa nature à moitié bestiale (représentée par sa « lourde » tête) ne lui permet pas de s'expliquer les concepts qui, même pour l'homme, sont obscurs. La notion d'un savoir qui échappe à l'être humain est omniprésente dans les *Extraits du Log-Book*. L'homme a conscience de ses bornes, et le penseur (comme Astérion et Teste) est prisonnier de sa capacité qui, tout intellectuelle qu'elle est, n'en reste pas moins limitée. C'est ce qui arrive à Astérion⁸³⁷, et ce que nous devinons chez Teste quand il écrit : « Je ne sais pas telle chose ; je ne puis pas saisir telle chose, mais je sais Portius qui la possède. Je possède mon Portius, que je manœuvre en tant qu'homme et qui contient ce que je ne sais pas⁸³⁸ ». Pour revenir à *Astérion*, le monologue du Minotaure reflète la simplicité de la bête, il classe l'écriture parmi les activités sans importance : « Tout détail importun et banal n'a pas de place dans mon esprit, lequel est à la mesure du grand. Jamais je n'ai retenu la différence entre une lettre et une autre⁸³⁹ ».

⁸³⁷ MT p. 33.

⁸³⁸ MT p. 60.

⁸³⁹ JLB, *La Casa de Asterión, El Aleph*, I, p. 569. JLB, *La Demeure d'Astérion, L'Aleph*, I, p. 602.

3- L'homme et le problème spirituel et physique du temps : Teste le Sphinx

Poussées à l'extrême, les qualités bienfaitrices des protagonistes deviennent destructrices. C'est le cas pour Funes et Teste qui sont des êtres solitaires, égoïstes, aussi féroces que fragiles, inhumains par excès de sensibilité. Borges avoue : « Il est possible d'affirmer que le *compadrito* magique de mon livre est un précurseur des surhommes, une manière de Zarathoustra de banlieue. Il est indiscutablement un monstre⁸⁴⁰ ». Or Teste, comme l'indique l'auteur dès sa préface, est une « Chimère⁸⁴¹ de la mythologie intellectuelle », un « personnage de fantaisie », un « monstre ». L'abbé, ami et confident de Madame Teste, le voit comme un « Hippogriffe » ou un « Centaure », alors qu'elle-même suggère le terme de « Sphinx ». Ces êtres mettent en lumière le caractère hybride du personnage ainsi que sa nature protéiforme.

Toutefois, ces monstres hybrides peuvent être, selon différentes versions, interprétations ou apparitions dans la mythologie, une chose et son contraire, tout ce qui caractérise Teste et Funes. Si les centaures sont réputés pour leur animalité et leur concupiscence, Chiron fut civilisé et cultivé ; de même, le sphinx est à la fois l'emblème du défenseur d'un trésor et l'inéluctable monstre assassin. Aussi, Teste peut-il être doux et violent à la fois, banal et excentrique, il peut s'abstraire du monde (rappelons qu'il est défini comme un « puissant absent⁸⁴² ») et s'abandonner à la souffrance physique. À ce propos, le narrateur-personnage remarquera : « S'il eût tourné contre le monde la puissance régulière de son esprit, rien ne lui eût résisté⁸⁴³ ». Cette pensée confronte le lecteur à l'immense pouvoir secret de l'excentrique personnage, bien que ce pouvoir n'ait pas été mis en œuvre de façon concrète car tel fut le choix de Valéry.

En ce qui concerne Funes, l'auteur n'a pas tenu à développer son côté assassin et violent. Ce qui est monstrueux chez lui, c'est l'incapacité de donner un sens à sa

⁸⁴⁰ JLB, Notes de *Funes ou la mémoire*, *Notas y variantes*, éd. cit., I, p. 1584.

⁸⁴¹ Dans *Le Livre des êtres imaginaires*, Borges note dans « *La Chimère* » : « Elle était trop hétérogène ; le lion, la chèvre et le serpent (dans certains textes, le dragon) répugnaient à former un seul animal. Peu à peu la Chimère tend à être « le chimérique » [...] La figure incohérente disparaît et le mot reste, pour nommer l'impossible ». J. L. Borges en collaboration avec Margarita Guerrero, *Le Livre des êtres imaginaires*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », traduit par F. Rosset, G. Estrada et Y. Péneau, 1987, p. 185.

⁸⁴² MT p. 47.

⁸⁴³ MT p. 22.

mémoire, l'incapacité d'oublier (le pire cauchemar bourgeois) et l'indifférence de son entourage face à un phénomène unique.

Teste représente la pensée en action, la pensée reproductrice, dans le sens où il imagine que chacune de ses réflexions, tout en lui « ressembl[ant] quelque peu », devient une créature unique, à la fois dépendante et indépendante de son géniteur. Ce Teste monstrueux, devenu le Sphinx, s'écrie :

« Je leur [à ses créatures imaginaires ou idées] donnerai pour loi de me deviner, de me voir malgré leurs yeux, et de me définir malgré leur raison. Et je serai le prix de cette énigme, déclare-t-il. Je me ferai connaître à ceux qui trouveront le rebus univers et qui mépriseront assez ces organes et ces moyens que j'ai inventés pour conclure contre leur évidence et contre leur pensée claire⁸⁴⁴ ».

Teste-Sphinx devient tout-puissant, en témoignent ces paroles : « leurs yeux seront faits de telle sorte qu'ils voient une infinité de choses⁸⁴⁵ ». Si d'un côté il offre aux autres une vue extraordinaire, de l'autre il souhaite une fois de plus modifier, maîtriser, cerner toute pensée qui ne s'accorderait pas avec la sienne, ce qui est souligné par les deux expressions citées ci-dessus : « malgré leur raison » et « contre leur pensée claire ». Nous constatons à nouveau, la double, la multiple nature de Teste, situé en même temps du côté de la vérité et de l'erreur, de l'absurde et de la logique, de l'unité et de la multiplicité, du père et de sa progéniture. Rappelons toutefois que dans les récits mythologiques, une fois l'« énigme élucidée », le Sphinx se donna la mort. Arrivé au bout de son système (il avoue : « maintenant je me sais pas cœur⁸⁴⁶ »), Teste ne songe-t-il pas à la mort ? Quelle est l'« énigme » qu'il recèle, que veut-il dire par « rebus univers » ? De la même façon que le Sphinx est doté d'ailes inutiles puisqu'il est destiné à tomber dans l'abîme, Teste tente d'épuiser le noyau de l'être sans trouver le mécanisme mental qui pourrait le sauver de la mort.

⁸⁴⁴ MT p. 133.

⁸⁴⁵ MT p. 132.

⁸⁴⁶ MT p. 31.

Borges, dans le *Libro de seres imaginarios*⁸⁴⁷ qui réunit des êtres fantastiques, les uns issus de la littérature et de la mythologie, les autres de l'imagination de différents auteurs, consacre un texte au Sphinx. Le passage indique que celui-ci est un lion avec une tête d'homme, ou de bélier, qu'il a pu être décrit, chez les Grecs anciens, comme ayant « une tête et poitrine de femme, ailes d'oiseaux, et corps et pieds de lion » ou bien un « corps de chien et [une] queue de serpent ».

Ce monstre, animal sacré dans grand nombre de civilisations, est l'emblème du roi chez les Égyptiens. Selon Borges, il « gard[e] les sépulcres et les tombeaux ». Chez les Grecs, en revanche – et c'est là sa destinée la plus connue – le Sphinx, tel Astérion, était voué à dévorer les hommes qui ne connaissaient pas la réponse à ses énigmes. Le premier châtiât la bêtise de l'homme, le deuxième sa témérité. C'est Œdipe qui, selon la mythologie décela l'énigme et libéra son peuple de la hantise du Sphinx qui se donna la mort.

Réfléchissons maintenant au poème *Heráclito* issu du recueil *Elogio de la Sombra* :

« ¿ 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 inconceivable ?
¿ Qué río es éste
Que arrastra mitologías y espadas ?
Es inútil que duerma.
Corre en el sueño, en el desierto, en un sótano.
El río me arrebata y soy ese río.
De una materia deleznable fui hecho, de misterioso tiempo.
Acaso el manantial esta en mí.
Acaso de mi sombra
Surgen, fatales e ilusorios los días » . /

⁸⁴⁷ JLB, *Le Livre des êtres imaginaires*, éd. citée, p. 99.

« Quelle est cette trame
 du sera, de l'est et du fut ?
 Quel est ce fleuve
 Par quoi coule le Gange ?
 Quel est ce fleuve dont la source est inconcevable ?
 Quel est ce fleuve
 Qui entraîne des mythologies et des épées ?
 Dormir ne me sert de rien :
 Il coule dans le sommeil, dans le désert, dans une cave.
 Le fleuve m'emporte et je suis ce fleuve.
 Je suis fait d'une matière méprisable, le temps mystérieux.
 Peut-être la source est-elle en moi.
 Peut-être est-ce de mon ombre
 Que jaillissent fatals et illusoires, les jours⁸⁴⁸ ».

Ce poème est lié à la présence du Sphinx, qui voyait l'homme comme la représentation monstrueuse du passage du temps, puisqu'elle réunit en elle, comme nul n'ignore, la longue et triple bête que nous sommes : le passé, le présent et l'avenir. Borges reviendra sans cesse sur la notion d'un homme dont l'essence est de caractère temporel, par exemple dans *Nueva refutación del tiempo*, dans *Otras Inquisiciones* :

« El tiempo es la sustancia 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 ». /

« Le temps est la substance dont je suis fait. Le temps est un fleuve qui m'entraîne, mais je suis le temps ; c'est un tigre qui me déchire, mais je suis le

⁸⁴⁸ JLB, *Heráclito, Elogio de la sombra*, II, p. 357. JLB, *Héraclite, Éloge de l'ombre*, II. p. 156-157.

tigre ; c'est un feu qui me consume, mais je suis le feu. Pour notre malheur, le monde est réel, et moi, pour mon malheur, je suis Borges⁸⁴⁹. »

Ce passage rend hommage à l'homme en tant que mortel : sa matière est quelque chose d'aussi impalpable que le temps. Comme Protée il est donc, en permanente transformation, en passant de la beauté à la laideur monstrueuse, telle qu'elle est incarnée par le Sphinx.

Notons que le Sphinx, soit parce qu'il garde des sépulcres, soit parce qu'il détient la vie des hommes, est lié à la mort, comme la plupart des monstres. À l'image de l'homme sa substance est le temps. Nous pouvons également ajouter que le Sphinx renvoie l'homme à sa condition (comme l'est Teste en tant que témoin ?). L'énigme que le monstre détient est de deviner précisément quel être est fait de passé, de présent et d'avenir. Lorsqu'Œdipe fournit la réponse juste, il découvre sa propre identité et sa propre métamorphose de jeune homme pur transformé, tel qu'il était écrit, en homme abominable qui, sans le savoir, tue son père pour épouser sa mère. La mort du Sphinx présage la mort de l'innocence d'Œdipe qui s'arrachera les yeux, comme nous savons, parce qu'ils ne lui auront pas permis de voir la réalité. Pour reprendre l'une des phrases du *Log-Book* de Teste : « le plus difficile est de voir ce qui est⁸⁵⁰ » et de « s'ajouter ce qu'on trouve⁸⁵¹ ». Teste-Sphinx présage sa propre maladie, comme nous l'avons vu, il voit sa déchéance physique avec son regard « intérieur » et « universel⁸⁵² ». Borges, quant à lui, reprend la même idée dans le texte *Las Fuentes* qui fait partie de *Atlas*, ouvrage qu'il publie en 1984, en collaboration avec María Kodama :

« [...] estamos hechos, no de carne y hueso sino de tiempo y fugacidad, cuya metáfora inmediata es el agua ». /

« [...] nous sommes faits non de chair et d'eau mais de temps, de fugacité et l'eau en est la métaphore immédiate⁸⁵³ »

⁸⁴⁹ JLB, *Nueva refutación del tiempo*, *Otras Inquisiciones*, II, p. 149. JLB, *Nouvelle réfutation du temps*, *Autres inquisitions*, I, p. 810.

⁸⁵⁰ MT p. 110.

⁸⁵¹ MT p. 19.

⁸⁵² MT p. 38.

⁸⁵³ JLB, *Las Fuentes*, *Atlas*, III, p. 436. JLB, *Les Fontaines*, *Atlas*, II, p. 901.

Dans son poème *Edipo y el enigma*, du recueil *El Otro, el mismo*, paru en 1964, l'auteur revient encore sur le thème du temps qu'il lie fatalement à l'homme en lui attribuant un sens profondément tragique. L'homme, puis Œdipe, se regarde dans son double fraternel et secret avec lequel il établit un dialogue intrinsèque. Pour Borges tout être humain est à la fois Œdipe et le Sphinx. Remarquons bien la description troublante de ces vers :

« Cuadrúpedo en la aurora, alto en el día,
Y con tres pies errando por el vano
Ámbito de la tarde, así veía
La eterna esfinge a su inconstante hermano.
El hombre, y con la tarde un hombre vin
Que descifró aterrado en el espejo
De la monstruosa imagen, el reflejo
De su declinación y su destino.
Somos Edipo y de un eterno modo
La larga y triple bestia somos, todo
Lo que seremos y lo que hemos sido.
Nos aniquilaría ver la ingente
Forma de nuestro ser. Piadosamente
Dios nos depara sucesión y olvido ». /

« Quadrupède à l'aurore, à midi profilant
Sur le ciel sa droiture, et dans le jour qui baisse
À trois pattes clochant, dans son éternité :
Le Sphinx ainsi voyait son frère vacillant,
L'homme. Mais vers le soir voici qu'un homme arrive,
Et tombe au piège qu'il résout : dans le miroir
De cette monstrueuse image il a pu voir,
Bouleversé, notre destin et sa dérive.
Nous sommes tous Œdipe, il a tout su de tous.
Il a vu cette longue et triple bête : nous.

Tout ce que nous serons et ce que nous avons
Été. Mais nous serions anéantis de voir
La vaste forme de notre être. En sa clémence
Dieu nous donne le temps successif et l'oubli⁸⁵⁴ ».

Teste incarne à sa façon cette double nature. Un dialogue imaginaire se répercute entre l'auteur et son moi intérieur, entre les yeux extérieurs qui ne perçoivent pas la réalité et le regard intérieur qui la reflète. Et cette réalité, à laquelle Teste est aussi confronté – car on le rapproche du Sphinx – effare l'homme tout en le poussant à la mort et peut-être vers une réponse préalable. D'autre part, comme nous l'avons remarqué plus haut, Teste s'adapte à sa paradoxale identité puisqu'il est à la fois l'un et l'autre. Tel Œdipe qui sait « tout » de « tous », l'éternel observateur va découvrir une nature qui, parce qu'il peut voir « en soi avec des yeux étrangers » lui dévoilera son moi secret. En outre, n'oublions pas le passage des *Extraits du Log-Book* où Teste écrivait : « ce que je vois m'aveugle ». Il affirmait aussi : « ôtez toute chose que j'y voie⁸⁵⁵ », ou, devrions-nous dire : « ôtez toute chose que je m'y voie » ? Un autre passage des *Extraits* nous oriente vers ce même aspect du personnage : « la connaissance [symbolisée par le Sphinx] est comme étrangère à l'être même. – Lui s'ignore, s'interroge, se fait répondre⁸⁵⁶... ».

Or, tel le Sphinx, auquel son épouse compare Teste, le personnage depuis son « altitude secrète » recèle une « puissance de faire voir et entendre ce que l'[être] a de plus caché⁸⁵⁷ », sorte qu'il inflige à Émilie.

Le poème *El reloj de arena* du recueil *El Hacedor*, (1960), donne à Borges l'opportunité d'associer l'histoire « infinie » du sable à celle du temps éternel, et de revenir sur le parallèle avec l'homme et la matière éphémère et dérisoire qui le constitue et le détruit.

« Todo lo arrastra y pierde este incansable

⁸⁵⁴ JLB, *Edipo y el eíngma, El Otro, el mismo*, II, p. 307. JLB, *Oedipe et son énigme, L'Autre, le même*, II, p. 113.

⁸⁵⁵ MT p. 60.

⁸⁵⁶ MT p. 73.

⁸⁵⁷ MT p. 52.

Hilo sutil de arena numerosa
No he de salvarme yo fortuita cosa
De tiempo, que es materia deleznable ». /

« Rien que n'entraîne et ne perde ce fil subtil
De sable infatigable qu'on ne saurait compter.
Comment donc me sauver, moi qui ne suis qu'un point
Fortuit du temps, cette matière périssable⁸⁵⁸ ».

Par ailleurs, la notion d'énigme apparaît également dans la *Lettre d'un ami*, où le narrateur, qui se dit être dans un « gouffre » – le mot intervient à trois reprises en trois lignes – s' imagine en face d'un oracle. Il ébauche une métaphore entre sa perception trouble de l'intellectualisme que ses mots ne peuvent décrire : « à chaque consultation de mon esprit par ce terrible mot [intellectuels], l'oracle répondait par une image différente. Toutes étaient naïves. Aucune exactement n'annulait la sensation de ne point comprendre⁸⁵⁹ ». En résumé, le narrateur se trouve piégé par une force extérieure, toute-puissante, égaré en face d'un rebus dont il ne semble pas avoir la clé ; les définitions d'intellectuel sont aussi énigmatiques que peuvent l'être celles de Teste, l'intellectuel par excellence, jusqu'à la fin de l'œuvre.

L'absence de description physique de Teste ne le rend-elle pas plus abstrait, voire unimaginable ? Selon le *Dictionnaire des symboles* le monstre symbolise, en premier lieu, « le gardien d'un trésor⁸⁶⁰, l'ensemble des difficultés à vaincre, des obstacles à surmonter pour accéder enfin à ce trésor matériel, biologique ou spirituel. Dans de nombreux cas le monstre n'est en effet que l'image d'un certain moi, ce moi qu'il faut vaincre pour développer un moi supérieur⁸⁶¹ ». Le fait de tuer Funes et Teste ne permet-il pas aux deux auteurs de se débarrasser symboliquement de leur partie monstrueuse ?

⁸⁵⁸ JLB, *El reloj de arena*, *El Hacedor*, II, p. 189. JLB, *Le sablier*, *L'Auteur*, II, p. 30.

⁸⁵⁹ MT p. 90.

⁸⁶⁰ MT p. 46. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, éd. citée, p. 644. Émilie Teste compare précisément le cerveau de son mari à un « trésor scellé ».

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 645.

Le *Dictionnaire des symboles* présente également le monstre comme l’emblème de la résurrection :

« Il [le monstre] avale l’homme, afin de provoquer une nouvelle naissance. Selon Dieu, les monstres symbolisent une fonction psychique, l’imagination exaltée et erronée, source des désordres et des malheurs ; c’est une déformation malade, un fonctionnement malsain de la force vitale. Si les monstres représentent une menace extérieure, ils révèlent aussi un péril intérieur. Aussi, chaque homme comporte-t-il son propre monstre⁸⁶² ».

C’est cette expérience que Borges va vivre au travers de l’un de ces récits. Il écrit *Pierre Menard autor del Quijote*, pour rendre hommage à la mémoire. Car lors d’une chute dans un escalier, Borges craignit de perdre sa mémoire, d’être incapable de réfléchir à nouveau. Il écrit *Funes el memorioso* pour exorciser sa peur de l’insomnie. Il déclare en effet : « J’ai été porté à écrire cette histoire parce que j’ai passé par des longues périodes d’insomnie. [...] Pour me délivrer de tout cela j’ai écrit l’histoire de Funes qui est une sorte de métaphore de l’insomnie, de la difficulté et de l’impossibilité de s’abandonner à l’oubli. [...] Oublier son identité⁸⁶³ ». L’écrivain va plus loin : « J’ai fait passer l’expérience de l’insomnie dans la métaphore de ce pauvre garçon qui meurt⁸⁶⁴ ».

Et Borges, à propos de *Monsieur Teste*, d’indiquer :

« Valéry aurait voulu être M. Teste. Évidemment il n’était pas M. Teste. Personne n’est M. Teste. Nous ne savons même pas si les M. Teste sont souhaitables. Ils ne seraient que des monstres⁸⁶⁵ ».

Il s’écrie : « quelqu’un qui joue aux échecs, qui fait de l’algèbre, peut devenir M. Teste. Imaginez-vous M. Teste “durant” vingt-quatre heures ? C’est

⁸⁶² *Ibid.*, p. 645.

⁸⁶³ G. Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, éd. citée, p. 115-116.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 116.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 65.

impossible !⁸⁶⁶ ». Borges adhère aux idées exposées par Valéry sur son personnage et il n'est pas à exclure qu'il s'en soit inspiré pour son conte. La mémoire de Funes est la « mémoire des mémoires », ainsi qu'il existe le « livre des livres » ou, dans la bibliothèque de Babel, le « catalogue des catalogues ». Funes déclare : « J'ai à moi seul plus de souvenirs que n'en peuvent avoir eu tous les hommes depuis que le monde est monde⁸⁶⁷ ». Pourtant elle porte en soi sa propre fin : « Ma mémoire, monsieur, est comme un tas d'ordures⁸⁶⁸ ». Cette dernière précision, qui peut sembler paradoxale de prime abord, introduit l'aspect maléfique de ce don magique, qui pousse le personnage à fuir le monde réel dont il est le prisonnier. Dans la chambre du personnage, le narrateur constate :

« Funes, allongé dans son lit, dans l'ombre, se représentait chaque fissure et chaque moulure des maisons précises qui l'entouraient... Vers l'est, dans une partie qui ne constituait pas encore un pâté de maisons, il y avait des bâtisses neuves, inconnues. Funes les imaginait noires, compactes, faites de ténèbres homogènes ; il tournait la tête dans leur direction pour dormir⁸⁶⁹ ».

À l'image de Teste, Funes s'isole du monde et préfère imaginer de possibles réalités plutôt que de se confronter à des réalités certaines.

Comme Funes, Teste est, rappelons-le, tourné vers l'obscurité. Il s'abstrait du monde vivant. Il dit : « Je ne suis pas tourné du côté du monde. J'ai le visage vers le MUR. Pas un rien de la surface du mur qui me soit inconnu⁸⁷⁰ ». L'aspect « fauve traqué » de Funes, – idée couramment évoquée à travers le leitmotiv du tigre – est mis en valeur lorsque le narrateur se remémore : « Je le vis deux fois derrière la grille qui

⁸⁶⁶ JLB, *Funes el memorioso, Artificios*, I, p. 485. JLB, *Funes ou la mémoire, Fictions*, I, p. 510.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, I, p. 486 ; *Ibid.*, I, p. 514.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, I, p. 486 ; *Ibid.*, I, p. 514. Dans son poème *Insomnio* du recueil *El Otro, el mismo*, Borges à la lumière de sa propre expérience, se sert de la même métaphore des souvenirs qui, inoubliables, sont vus comme des déchets : « Las fatigadas leguas incesantes del suburbio del Sur, / leguas de pampa basurera y obscena, leguas de execración, / no se quieren ir del recuerdo. / Lotes anegadizos, ranchos en montón como perros, charcos de plata fétida / soy el horrible centinela de esas colocaciones inmóviles ». / « Les faubourgs du Sud, / ces incessantes lieues épuisées, lieues de pampa ordurière et obscène, lieues d'exécution, / ne veulent pas quitter le souvenir. / Lotes inondables, masures entassées comme des chiens, mares d'argent fétide : / je suis la détestable sentinelle de ces immobiles entassements ». JLB, *Insomnio, El Otro, el mismo*, II, p. 237. JLB, *Insomnie, L'Autre, le même*, II p. 70.

⁸⁶⁹ JLB, *Funes el memorioso, Artificios*, I p. 490. JLB, *Funes ou la mémoire, Fictions*, I, p. 516-517.

⁸⁷⁰ Notons le substantif « mur » en capitales. MT p. 133.

accentuait grossièrement sa condition d'éternel prisonnier⁸⁷¹ ». Animal dans sa cage, Funes, s'abandonne au monde fictif de la répétition.

De même, Teste et Funes déstabilisent leurs interlocuteurs par leurs pouvoirs redoutables⁸⁷².

Enfin, rappelons que la voix de Funes est emblématique car elle semble être issue de l'obscurité, du néant, d'une source inconnue, ce qui la transforme en voix anonyme et impersonnelle. Le narrateur se rendant chez l'Indien afin de reprendre les ouvrages prêtés au jeune homme, constate que « la voix de Funes continuait à parler, du fond de l'obscurité⁸⁷³ ». D'autre part l'auteur insiste sur l'idée que cette voix semble venir « des ténèbres⁸⁷⁴ », avec toutes les connotations religieuses que le mot « ténèbres » peut recéler, à commencer par celle de néant. Or si l'écrivain argentin transforme l'obscurité en lumière, puisqu'elle semble enfanter la mémoire magnifique, l'auteur de *La Jeune Parque* a développé une idée très particulière. Teste, tel que nous l'avons vu, est assimilé à la fois à la lumière et à l'obscurité. Nous avons analysé les propos d'Émilie comparant l'âme de son époux à un végétal dont les « racines pousseraient à l'envers », les feuilles vers la profondeur de la terre, se nourrissant de la lumière mais se développant dans l'obscurité. Or, si l'abbé Mosson remarque qu'il trouve chez Teste une « lumière incontestable⁸⁷⁵ », qu'il interprète comme une possible et contradictoire pureté, Son épouse affirme que son époux peut s'abstraire dans des « lumières si écartées » qu'elles ressemblent plutôt à des ténèbres. Teste, tel Funes, semble puiser son inspiration dans l'obscurité, un endroit qui, comme nous l'avons dit, est réservé aux monstres.

Teste, à l'instar de certains monstres mythologiques, possède des pouvoirs magiques. Il réussit, par exemple, à prévoir l'avenir ou devine les désirs de son épouse qui avoue qu'elle ne peut « rien penser ni vouloir qui soit imprévu, qui soit important,

⁸⁷¹ JLB, *Funes el memorioso*, *Artificios*, I, p. 486. JLB, *Funes ou la mémoire*, *Fictions*, I, p. 512.

⁸⁷² Le narrateur confie : « Me entorpeció el temor de multiplicar ademanos inútiles »/ « Je fus engourdi par la crainte de multiplier des gestes inutiles ». *Ibid.*, I, p. 490, *Ibid.*, I, 517.

⁸⁷³ *Ibid.*, I, p. 489, *Ibid.*, I, 515.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, I, p. 487, *Ibid.*, I, 513.

⁸⁷⁵ MT p. 50.

qui soit inédit pour M. Teste⁸⁷⁶ ». Celui-ci prévoit les symptômes de sa propre maladie : « Sachez que j'avais prévu la maladie future [...] j'avais prévu ce qui commence maintenant⁸⁷⁷ ». Teste voit la douleur comme une géométrie, mais si celle-ci reste imprévisible et indomptable, il « recherche[ra jusqu'à la fin] l'appareil qui eût changé la douleur en connaissance⁸⁷⁸ ».

Funes – dont le prénom n'est pas sans nous rappeler « funeste » – maîtrise également certains aspects du domaine extra sensoriel, il « discernait continuellement les avances tranquilles de la corruption, des caries, de la fatigue. Il remarquait les progrès de la mort, de l'humidité⁸⁷⁹ » et soupçonne l'arrivée de sa mort précoce, « au fond du fleuve, bercé et annulé par le courant⁸⁸⁰ ». Rappelons également que, pour l'un comme pour l'autre, l'acte de pensée du personnage s'accompagne d'une épreuve physique (aux allures de peau de chagrin) qui peu à peu parvient à l'épuiser. Chez Funes, le narrateur indique : « [c]es souvenirs n'étaient pas simples ; chaque image visuelle était liée à des sensations musculaires, thermiques, etc.⁸⁸¹ ». Edmond Teste, dont la sensibilité est extrême, éprouve des sensations analogues :

« Certainement sa mémoire singulière devait presque uniquement lui retenir cette partie de nos impressions que notre imagination toute seule est impuissante à construire. Si nous imaginons un voyage en ballon, nous pouvons avec sagacité, avec puissance, produire beaucoup de sensations probables d'un aéronaute ; mais il restera toujours quelque chose d'individuel à l'ascension réelle, dont la différence avec notre rêverie exprime la valeur des méthodes d'un Edmond Teste⁸⁸² ».

Dans les contes tels que : *El Zahir*, *El Aleph*, *El libro de arena*, *La memoria de Shakespeare*, *Funes el memorioso*, les personnages principaux subissent, à quelques

⁸⁷⁶ MT p. 45.

⁸⁷⁷ MT p. 33.

⁸⁷⁸ MT p. 116.

⁸⁷⁹ JLB, *Funes el memorioso*, *Artificios*, I, p. 486. JLB, *Funes ou la mémoire*, *Fictions*, I, p. 512.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, I, p. 490, *Ibid.*, I, 517. Ici, l'univers onirique, comme dans *Monsieur Teste*, est profondément lié à l'univers aquatique. Pour Borges, comme nous le savons, l'eau (réflexion inspirée par Héraclite) est la métaphore la plus représentative du temps.

⁸⁸¹ *Ibid.*, I, p. 488, *Ibid.*, I, 514.

⁸⁸² MT p. 20.

détails près, les mêmes troubles dus à la découverte d'un objet unique : la surprise, l'étonnement ou l'émerveillement (l'objet devient presque une raison de vivre) ; ensuite, l'obsession paranoïaque, l'insomnie, le besoin de destruction ou de la perte de cet objet, la peur de la folie, la folie elle-même, ou la mort. Pour sa part Valéry crée aussi, à travers la mémoire machinale de Teste, une sorte d'« objet unique », de machine à pensée vivante et funèbre à la fois.

La mort deviendrait alors une délivrance pour le personnage ; mais si elle l'extrait de son insupportable condition, elle est aussi le résultat d'un don fatal. Cette fin imminente, ni Teste ni Funes ne peuvent l'ignorer, même s'ils réussissent à la tromper à travers leurs rêves. Pour Valéry, les « monstres meurent », même les « monstres de chair » ou les « idées monstres » qui, comme Teste, réunissent à la fois dans leur éphémère existence, le « possible et l'impossible », possibilité d'exister mais impossibilité de survivre. Funes est le témoin d'un « mundo abarrotado » / « monde multiforme⁸⁸³ » dont il est le miroir inconscient et grotesque et, à l'image de Protée, il adopte des formes multiples. Comme l'affirme Borges, « Funes meurt accablé sous le poids d'un passé trop minutieux pour en être supporté⁸⁸⁴ », en suggérant peut-être l'idée qu'il ne sert à rien d'accumuler, fût-ce dans le domaine intellectuel, s'il n'y a pas de véritable démarche réflexive ou créatrice.

Au cœur des ces deux protagonistes demeure cependant un paradoxe. Ces deux êtres, dotés d'une qualité « idéalisée » qui les rend uniques, sont pourtant voués à l'échec et à la mort. Leurs hautes qualités intellectuelles ne font pas d'eux, hélas, des poètes. Ils sont à la fois fragiles et monstrueusement dangereux, doués de pouvoirs féroces. L'univers onirique, tout mental (représenté par le lit, symbole de vie et de mort), dévoile aux deux personnages la vulnérabilité de leur existence, la maladie et leur condition d'hommes. Teste, qui « ne distingue plus [s]a pensée d'avant le sommeil⁸⁸⁵ », en s'assoupissant, « commençait à se perdre ». Funes, qui ne quitte pas son lit – son futur lit de mort – considère que « l'immobilité n'e[st] qu'un prix minime⁸⁸⁶ ».

⁸⁸³ *Ibid.*, I, p. 488, *Ibid.*, I, p. 516.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, I, p. 490, *Ibid.*, I, p. 114.

⁸⁸⁵ MT p. 31.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, I, p. 488, *Ibid.*, I, p. 516.

Rappelons à ce sujet les propos de Borges qui définit son conte *Funes ou la mémoire* comme « une sorte de métaphore de l'insomnie⁸⁸⁷ ».

La nuit et le sommeil semblent être les seuls univers propices aux monstres dont la lumière dévoile leur différence. Le narrateur ne rencontre Funes que la nuit, dans une « obscurité [qui] pût [lui] paraître totale⁸⁸⁸ » ; il en est de même pour le narrateur et Teste. Le premier, dont il nous est dit qu'il est avare de lumière, allume rarement sa bougie⁸⁸⁹, au même titre que le second, préférant ce moyen d'éclairage à la fois ancestral⁸⁹⁰, économe et ambivalent. Par ailleurs, le narrateur déclare : « [j]e ne l'ai jamais vu que la nuit⁸⁹¹ », puis lors de la soirée à l'Opéra, tout se déroule dans une « obscurité croissant[e] » ou règne une « ombre de pourpre⁸⁹² ». Curieusement, la scène clef des deux récits (la rencontre respective des deux narrateurs avec Funes et avec Teste) a lieu aussi la nuit.

La solitude⁸⁹³ – ou l'isolement – est aussi une condition inhérente au monstre⁸⁹⁴. Dans le cas de Teste et de Funes, leur attitude, leur froideur, leur abstraction, l'économie de leurs mouvements et de leurs paroles, font de chacun d'entre eux un personnage singulier, sinon anormal. Tandis que Madame Teste déclare que ses amies craignent son mari, cet « homme dont la réputation de bizarreries les choque et les scandalise⁸⁹⁵ » ; elle le définit comme un « monstre d'isolement⁸⁹⁶ ». Elle explique :

⁸⁸⁷ G. Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, éd. citée, p. 115-116.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, I, p. 487, *Ibid.*, I, p. 513.

⁸⁸⁹ Nous ne sommes pas sans savoir que la bougie est l'éclairage habituel des maisons de campagne, autrefois privées d'électricité courante, d'autant plus qu'il s'agit ici d'un *rancho* (une maisonnette).

⁸⁹⁰ La bougie est pour chacun des personnages une sorte de symbole de continuité, un lien avec le passé et avec l'histoire. Tandis que Teste, comme l'avoue le propre Valéry, est « bien connu dans le monde des psychologues sous le nom de *cas de M. Teste* ». MT p. 114. Funes, selon ce qui est expliqué au lecteur, sera l'objet d'un volume qui se propose de regrouper des témoignages (dont celui du narrateur-Borges) qui traceront une biographie de ce cas extraordinaire.

⁸⁹¹ MT p. 18.

⁸⁹² MT p. 26.

⁸⁹³ Dans *La casa de Asterión*, in *El Aleph*, Borges, au travers d'un portrait hautement psychologique du Minotaure, met en lumière l'extrême souffrance provoquée par la solitude. Gabriela Massuh, dans son livre *Borges : una estética del silencio*, cite John Sturrock « Physical isolation comes repeatedly into Borge's stories as the necessary condition of authorship » / « L'isolement physique apparaît souvent dans les histoires de Borges comme la condition nécessaire de l'auteur ». Gabriela Massuh, *Borges : una estética del silencio*, p. 60. Nous traduisons. Nous savons en effet à quel point « le silence » a marqué la vie de Valéry et à quel point il est inhérent à la création littéraire chez Borges. Cependant, nous savons que les deux auteurs refusent à leur personnage une « destinée littéraire ».

⁸⁹⁴ Notons que dans *La Casa de Asterión*, le Minotaure se plaint de sa solitude qui lui est insupportable.

⁸⁹⁵ MT p. 41.

⁸⁹⁶ MT p. 50.

« Il vous égare tout à coup dans une trame qu'il est seul à savoir tisser, à rompre, à reprendre [...] sur je ne sais quels gouffres personnels, et il s'aventure sans doute, assez loin du temps ordinaire, dans quelque abîme des difficultés⁸⁹⁷ ». De son côté Funes, qui est « célèbre pour certaines bizarreries [...] ne fréquent[e] personne⁸⁹⁸ ».

Il faut du reste noter que c'est leur caractère extravagant qui les marginalise du contexte social et non l'inverse. Ce sont tous deux des inadaptés chez qui seule la retraite du monde peut être source d'un quelconque épanouissement.

III- L'identité, une quête incertaine

A- Recherche permanente et angoissante

1- La quête à travers la mémoire

Contre le temps qui dissout la fragilité de l'être humain, celui-ci a recours à l'usage de la mémoire qui, grâce à ses parts d'ombre, modifie, perpétue, restaure, résume, confirme la topographie éminente d'un passé. Sans oubli, l'homme serait confronté, tel Funes dans *Funes el memorioso*, à une implacable remembrance de chaque instant, qui serait aussi monstrueuse et insupportable qu'épuisante. Mais sans mémoire du singulier, de ce qu'identifie l'homme et le rend différent des autres, il n'y a pas d'oubli. Borges pourtant semblait attribuer à la mémoire une importance capitale quand il proclame : « Sólo una cosa no hay. Es el olvido » / « Tout existe, hormis une chose : l'oubli⁸⁹⁹ ».

La signification profondément paradoxale mais inhérente à la notion de temps est que l'homme, lui, est mortel, tandis que la mémoire humaine nécessite du temps pour exister. Borges et Valéry n'ont pas une idée très différente de la mémoire si tant est qu'elle puisse être définie comme un matériau souple et malléable. Pour sa part, Valéry, dans ses notes regroupées dans les *Cahiers* sous le titre de « Mémoire », manifeste une grande sensibilité pour tout ce qui touche à ce sujet. Le poète écrit : « la mémoire

⁸⁹⁷ MT p. 43.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, I, p. 486, *Ibid.*, I, p. 512.

⁸⁹⁹ JLB, *Everness, El Otro el Mismo*, II, p. 305, *Everness, L'Autre, le même*, II, p. 112.

s'accroît régulièrement et se détruit irrégulièrement⁹⁰⁰ ». Pour sa part, Borges affirme l'action constante et significative de l'oubli, car pour lui « Oublier peut bien être une forme profonde de la mémoire⁹⁰¹ ». Rappelons, en plus, le paradigme suivant :

« Viviré de olvidarme

Seré la cara que entreveo y olvido ... » /

« Je vivrai de m'oublier.

Je serai ce visage que j'entrevois et que j'oublie...⁹⁰² ».

La présence du verbe dans sa forme pronominale réunit plusieurs significations : l'homme ne peut vivre que s'il est capable de s'oublier lui-même ; ou bien, l'homme ne vit que s'il est capable d'oublier tout le reste ; ou encore, l'homme peut survivre, s'il a conscience qu'il n'est qu'un être parmi tant d'autres ; ou enfin, l'homme construit sa vie, sa destinée en oubliant tout ce qui ne le fait pas avancer, autrement dit, il vit tant qu'il oublie. Une idée analogue, datée de 1921, existait déjà chez Valéry :

« Quel bienfait, mais quelle faiblesse que l'oubli. L'homme *oublie*. Ceci est énorme⁹⁰³ ».

On est frappé de rencontrer, chez les deux auteurs, le thème de l'identité liée à la mémoire car elle peut nous placer dans le temps, cet autre labyrinthe. Le poète de *Charmes* confiait : « c'est la mémoire qui fait de l'homme une entité. Sans elle on n'a que des transformations isolées⁹⁰⁴ ».

⁹⁰⁰ PV, *Cahiers I*, éd. citée, p. 1215.

⁹⁰¹ Giovanni Papini, *Le Miroir qui fuit*, « La Bibliothèque de Babel », collection de littérature fantastique dirigée, choisie et présentée par J. L. Borges, Franco Maria Ricci, 1978, p. 8. D'autre part, dans le *Diccionario de Borges* l'auteur va plus loin, en disant : « Les faits ne sont pas importants au moment où ils ont lieu. Ils sont importants après ; dans la mémoire qui possiblement les déforme, les polit, les perd, les récupère et les convertit en sujets de l'esthétique ». JLB, *Diccionario de Borges*, éd. citée, p. 108.

⁹⁰² JLB, *Browning resuelve ser poeta*, *La Rosa Profunda*, III, p. 82. JLB, *Browning décide de se faire poète*, *La Rose profonde*, II p. 562.

⁹⁰³ Sur la même page des *Cahiers* figure une autre réflexion du même ordre où l'auteur s'interroge sur l'essence de la mémoire. Nous lisons : « La mémoire est aussi importante et obscure que [...] l'oubli. Est-ce l'oubli, est-ce le souvenir qui est le fait *naturel* ? ». PV, *Mémoire*, *Cahiers I*, p. 1232.

⁹⁰⁴ PV, « Mémoire », *Cahiers I*, éd. citée, p. 1215.

Un recueil a récemment vu le jour, *Corona & coronilla, Poèmes à Jean Voilier*⁹⁰⁵, rassemblant environ cent trente neuf poèmes inspirés à Valéry par celle qui fut sa muse et qui est considérée comme la grande et dernière passion du poète. Nous ignorons s'il eut l'intention de publier ses vers, car la mort rattrapa le poète au printemps 1945 ; cependant, lors de la douloureuse rupture qui mit fin à une liaison de sept années, Valéry, désespéré, recupère et commente les poèmes à la gloire de sa bien-aimée, comme dans un dernier élan de rapprochement sensuel, afin de revivre les moments heureux désormais révolus. Le poète de *La Jeune Parque* définit la mémoire comme étant le sang et le corps de la pensée. C'est ce qu'il exprime d'abord dans ses *Cahiers*⁹⁰⁶, et que nous retrouvons clairement chez Teste, prophète tragique de la pensée incarnée.

Le poète avait pressenti que le temps était une « distance intérieure⁹⁰⁷ », et les notes des *Cahiers* en sont le témoignage : « la Mémoire ne se perd pas. Le Souvenir est indélébile. C'est le chemin du souvenir qui se perd⁹⁰⁸ ». Vers la fin de sa vie le poète, qui sent son amour s'évanouir, comprend qu'il n'y a que les voies du vers pour soulager l'arrivée du crépuscule prochain. « La poésie est une survivance » écrira-t-il en marge des poèmes à Jean Voilier. Comme nous le savons pour le poète de *Narcisse* la littérature a toujours été une oasis, une consolation, un refuge, un face à face secret dont aucun miroir n'altère le reflet. M. Jarrety, dans sa biographie de Valéry, consacre à l'année 1945 le chapitre intitulé « Un coup de hache », où il décrit avec soin les effets de sa rupture, citant quelques extraits du courrier du poète. Se comparant à une bête emprisonnée, l'écrivain semble, à un moment donné, ne plus être capable d'espérer, affaibli par sa condition humaine-animale plus que par sa condition intellectuelle. Valéry écrira ainsi :

« Sans le passé vivant, l'avenir me serait indifférent à imaginer.

Sans l'image de l'avenir, le passé me serait assez supportable.

⁹⁰⁵ PV, *Corona & Cornilla, Poèmes à Jean Voilier*, Paris, éditions de Fallois, 2008.

⁹⁰⁶ Sur la mémoire qui prend corps, qui se matérialise, le poète écrivait : « En général elle est plus vie que mort. Elle est comme le sang de la pensée... », et aussi : « La mémoire est le corps de la pensée. La pensée n'existe qu'exprimée ; exprimée, elle est faite d'éléments de mémoire ». PV, « Mémoire », *Cahiers I*, éd. citée, p. 1222 et p.1231.

⁹⁰⁷ PV, « Temps », *Cahiers I*, éd. citée, p. 1265.

⁹⁰⁸ PV, « Mémoire », *Cahiers I*, éd. citée, p. 1239.

Mais je vais de l'un à l'autre [du passé à l'avenir], comme la bête en cage entre les grilles, et il n'y a point d'issue⁹⁰⁹ ».

Dans cette condition paradoxale le poète ne peut survivre que dans un temps irréel, fictif, « intermédiaire⁹¹⁰ » et grâce à la littérature et à la mémoire d'un amour passé. Le poème *El Oro de los tigres* du recueil éponyme, publié en 1972, est l'occasion pour Borges d'ébaucher la même métaphore :

« Cuántas veces habré mirado
Al poderoso tigre de Bengala
Ir y venir por el predestinado camino
Detrás de los barrotes de hierro,
Y sin sospechar que eran su cárcel ».

« Que de fois j'aurai regardé
Le puissant tigre du Bengale
Aller et venir sur le chemin prédestiné
Derrière les barreaux de fer
Sans soupçonner qu'ils étaient sa prison⁹¹¹ ».

L'homme, tel un fauve enfermé, apparemment domestiqué dans trois temps structurés, trouve que le temps inhérent à sa condition humaine est flexible et contradictoire.

Un sentiment semblable surgit dans *Pour un portrait de M. Teste*, comme si Valéry avait prévu ses propres sensations futures, à la fin de sa vie :

« À cet homme ét[r]ange⁹¹², le souvenir le plus vif et le plus net n'apparaissait que comme une formation *actuelle* de son esprit, et la sensation même du *passé*

⁹⁰⁹ M. Jarrety, *Paul Valéry*, éd. citée, p. 1188.

⁹¹⁰ MT p. 139.

⁹¹¹ JLB, *El Oro de los tigres*, in *El Oro de los tigres*, II, p 517. JLB, *L'Or des tigres*, in *L'Or des tigres*, II, p. 298.

⁹¹² Le terme « étange » comporte sûrement une coquille et est mis à la place d'« étrange », car c'est ce terme-là qui apparaît dans la traduction en espagnol de M. S. Elizondo que nous avons citée.

de telle image s'accompagnait de cette notion que *passé* est un fait du *présent*⁹¹³ ».

Un autre exemple surgit dans *El Hacedor* où Borges suggère une idée similaire face à l'insoutenable mémoire (nous pensons à Ireneo Funes), mais ici les souvenirs accaparent l'individu sans lui laisser la place aux sentiments.

« ¿Por qué le llegaban esas memorias, y por qué le llegaban sin amargura, como una mera prefiguración del presente ? » /

« Pourquoi venaient à lui ces souvenirs, et pourquoi venaient-ils sans amertume, comme une simple préfiguration du présent⁹¹⁴ ? »

Le souvenir est également pour Borges une forme de présent puisqu'il le recrée. Ainsi, passé et présent sont une seule et même chose. Or Valéry mêle dans ses réflexions, le souvenir en tant que tel et la part de hasard (ou de sensibilité) qui interviennent dans le processus récurrent du souvenir :

« La mémoire se rattache certainement à la propriété de construire ou reconstruire un tout au moyen de quelques parties- [...]. Le tout est actuel. La partie donnée se compose 1^o) d'une excitation actuelle, 2^o) d'un réflexe répondant à cette excitation, et sur ces bases, il y a construction⁹¹⁵ ».

L'état « d'excitation⁹¹⁶ » dont parle Valéry et le choix délibéré des moments passés flexibles grâce à la mémoire, sont aux yeux de Borges les déclencheurs inconscients d'un nouveau type de réalité, allant jusqu'à se manifester à travers l'acte créateur. Concernant l'inspiration, Borges n'hésite pas à rapporter que sa mémoire avait

⁹¹³ MT p. 119.

⁹¹⁴ JLB, *El Hacedor*, in *El Hacedor*, II, p. 160. JLB, *L'Auteur*, in *L'Auteur*, II, p. 6.

⁹¹⁵ PV, « Mémoire », Cahiers I, éd. citée, p. 1247.

⁹¹⁶ Borges confie que, par rapport à un événement du passé : « nous enjolivons [la mémoire], nous trouvons les mots qui nous plaisent pour la dire, et puis finalement nous changeons les circonstances, les situations [...] de manière si vraie [...] que nous finissons par créer une histoire différente, voire entièrement fausse, mais qui, une fois installée dans la mémoire, et cent fois répétée, finit par devenir vraie. Faussement vraie, mais réelle, car déjà bien connue du souvenir, de la mémoire, du désir d'être ». Ema Risso Platero, « *En marchant près de Borges* », JLB, *L'Herne*, éd. citée, p. 31.

gardé dans ses tiroirs imaginaires des lectures de jeunesse⁹¹⁷ qui ont surgi remaniées et réappropriées plusieurs années plus tard. En effet, la mémoire « funesque⁹¹⁸ » de Borges lui confère un atout supplémentaire, quoiqu'ambigue : les sources de l'auteur s'avèrent intarissables.

« De las generaciones de los textos que hay en la tierra
solo habré leído unos pocos
los que sigo leyendo en la memoria
leyendo y transformando ». /

« Des générations des textes qu'il y a sur la terre,
je n'en aurai lu que quelques-uns,
ceux que je continue à lire dans la mémoire,
à lire et à transformer⁹¹⁹ ».

L'écrivain concentre un savoir universel. Borges, comme nous l'avons indiqué, est le lecteur par excellence qui déchiffre les codes et les réinvente, appuyé sur son exquise mémoire.

L'incipit de *Monsieur Teste* mettait en lumière, sous forme d'énumération, les souvenirs qui résument une vie. Mais ce sera à l'aide d'un poème des *Extraits du Log-Book* que les réflexions sur la mémoire se précisent :

« Soumets-toi tout entier à ton meilleur moment,
à ton plus grand souvenir.
C'est lui qu'il faut reconnaître comme roi

⁹¹⁷ L'exemple cité par Borges est l'influence qu'il a subie de l'écrivain italien Giovanni Papini, qu'il voit à son tour comme un disciple de E. A. Poe. Il témoigne de cette expérience dans la préface d'un des ouvrages de la collection « La Bibliothèque de Babel » : *Le Miroir qui fuit*. L'auteur déclare : « à présent que je lis ces pages si anciennes [lues à onze ou douze ans] j'y découvre, étonné et reconnaissant des fables que j'avais cru inventer et que j'ai élaborées à ma façon en d'autres circonstances de l'espace et du temps ». Borges reconnaît également que « l'idée du temps qui s'arrête et l'idée de notre existence pensée comme une succession insatisfaite et infinie de veilles », l'avaient séduit. Giovanni Papini, *Le Miroir qui fuit*, « La Bibliothèque de Babel », collection de littérature fantastique dirigée, choisie et présentée par J. L. Borges, Franco Maria Ricci, 1978, p. 8.

⁹¹⁸ Nous comparons la mémoire extraordinaire de Borges avec celle de son personnage Ireneo Funes.

⁹¹⁹ JLB, *Elogio de la sombra* in *Elogio de la sombra*, II p. 395-396. JLB, *Éloge de l'ombre*, in *Éloge de l'ombre*, II, p. 185.

du temps,
le plus grand souvenir,
l'état où doit te reconduire toute discipline.
Lui qui te donne de te mépriser, ainsi que de
te préférer justement⁹²⁰ ».

Le moment qui nous a apporté notre plus grande plénitude est considéré comme le roi du temps parce qu'il est intemporel et dominant. Cet instant préfigure notre identité la plus profonde. La mémoire, le souvenir, pour Valéry, n'appartiennent pas à un temps défini et précis, mais impalpable, à mi-chemin entre le passé et l'avenir, qu'il appelle « temps intermédiaire⁹²¹ ». Borges est séduit, lui-aussi, par un temps tout aussi fictif et déstructuré. Il fait allusion à un présent « insaisissable⁹²² » lorsque son poème *El Pasado*, inscrit dans le recueil *El Oro de los tigres*, nous dit :

« No hay otro tiempo que el ahora, este ápice
Del ya será y del fue ». /

« Il n'y a d'autre temps que le présent,
Clé de voûte du proche *sera* et du *fut*⁹²³ ».

Le poète tisse l'histoire à travers les vers inspirés par les Muses qui portent en elles la mémoire. Comme Valéry, Borges conçoit des fissures, des « coupures » dans une mémoire qu'il définit comme « discontinue⁹²⁴ ».

« Los días y las noches
están entretejidos [...] de memoria y de miedo,
[...] de memoria, nombre que damos a las grietas del obstinado olvido⁹²⁵ ». /

⁹²⁰ MT p. 65.

⁹²¹ MT p. 139. Dans les *Cahiers*, le poète s'approprie cette notion, le temps s'étale dans une « distance intérieure », ou encore dans un « éternel présent ». OC. C TI, Temps, p. 1265 et p. 1267.

⁹²² L'homme est constamment poursuivi par un demain qui n'est pas encore et par un hier qui a cessé d'être, dont il est l'esclave : « Mi tiempo ha sido siempre un Jano bifronte Que mira el ocaso y la aurora » / « Mon temps a toujours été un Janus bifrons Qui regarde le crépuscule et l'aurore ». JLB, *East Lansing*, *El Oro de los tigres*, II p. 514. JLB, *East Lansing*, *L'Or des tigres*, II, p. 296.

⁹²³ JLB, *El Pasado*, *El Oro de los tigres*, II p. 464. JLB, *Le Pasée*, *L'Or des tigres*, II, p. 262.

⁹²⁴ MT p. 139.

« Les jours et les nuits
sont entretissés [...] de mémoire et de peur,
[...] de mémoire, c'est le nom que nous donnons aux fissures de l'opiniâtre
oubli ».

Non par hasard, la mémoire⁹²⁶ – Mnémosyne, en grec – est la mère des Muses, et par là, l'inspiratrice des poètes. C'est pourquoi nos deux écrivains l'exaltent, et l'associent à la Muse inspiratrice et à la Pensée. Borges déclare que la littérature peut être considérée comme la seule mémoire possible, dans le sens d'un héritage historique, sachant qu'elle devient collective, universelle, du moment où on la transmet à travers l'écrit. Il dira :

« [...] el verso,
Que es la única memoria ». /

« [...] les vers,
qui sont l'unique mémoire⁹²⁷ ».

L'auteur de *El Hacedor* n'hésite pas à voir l'omniprésence de la mémoire lorsqu'il confesse, à travers un poème où le poète exilé évoque sa patrie, qu'elle perdure chez lui à travers : « la ubicua memoria » / « l'ubiquité de la mémoire⁹²⁸ ». La mémoire, comme le temps, comme l'homme qui est fait de temps « deleznable », peut ainsi être partout, c'est à-dire, n'être nulle part. Ainsi, le poète va à la recherche d'un instant toujours fuyant :

« El pasado es arcilla que el presente
labra a su antojo interminablemente ». /

⁹²⁵ JLB, *East Lansing, El Oro de los tigres*, II p. 514. JLB, *East Lansing, L'Or des tigres*, II, p. 296.

⁹²⁶ Filles de Mnémosyné et de Zeus, les Muses, dans la mythologie grecque, sont neuf sœurs conçues dans neuf nuits d'amour. « Les Muses [...] ne sont pas seulement les Chanteuses divines, celles dont le chœurs et les hymnes réjouissent Zeus et tous les dieux, mais elles président à la Pensée, sous toutes ses formes : éloquence, persuasion, sagesse, histoire, mathématiques, astronomie ». Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, éd. citée, p. 304.

⁹²⁷ JLB, *Espadas, La Rosa profunda*, III, p. 87. JLB, *Épées, La Rose profonde*, II, p. 260.

⁹²⁸ JLB, *Un mañana, El Oro de los tigres*, II, p. 516. JLB, *Un lendemain, L'Or des tigres*, II, p. 298.

« Argile du passé, que le présent
modèle comme il veut. Interminablement⁹²⁹ ».

Parallèlement, le poète français ne peut que reconnaître que ce présent « est souvenir », en y associant l'idée de l'« actualisation » de ces souvenirs. Chez les deux auteurs existe ainsi un mouvement continu, éternel, irréel.

Si la matière de l'homme est le temps, les vers de *El bison*, dans *La Rosa Profunda*, suggèrent encore que le temps reflète la mémoire humaine, passant ainsi dans le domaine de la quête identitaire :

« [...] el tiempo humano,
Cuyo espejo espectral es la memoria ». /

« [...] le temps humain
Dont le miroir spectral est la mémoire⁹³⁰ ».

Ainsi, les deux poètes se rejoignent dans une métaphore aux mêmes échos. Borges écrit :

« Somos nuestra memoria,
somos ese quimérico museo de formas inconstantes,
ese montón de espejos rotos⁹³¹ ». /

« Nous sommes notre mémoire,
Nous sommes ces chimériques musées de formes inconstantes
Ce tas de miroirs brisés ».

⁹²⁹ JLB, *Todos los ayer*es un sueño, *Los Conjurados*, III, p. 493. JLB, *Tous les hiers* un songe, *Les Conjurés*, II p. 951.

⁹³⁰ JLB, *El bison*, *La Rosa Profunda*, III, p. 85. JLB, *Le Bison*, *La Rose profonde*, II p. 564.

⁹³¹ JLB, *Cambridge*, *Elogio de la sombra*, II p. 359. JLB, *Cambridge*, *Éloge de l'ombre*, II p. 158.

Et nous pensons bien évidemment au passage intitulé « L'Homme de verre », des *Extraits du Log-Book*, extrêmement riche du point de vue de l'identité, où Valéry esquisse une vision de l'homme perçu comme une continuité de dialogues intérieurs, de rencontres entre les « moi », autant de « formes inconstantes » de notre mémoire : « [...] je me *suis*, je me réponds, je me réflète et me répercute, je frémis à l'infini des miroirs – je suis de verre⁹³² »

La lucidité de Teste lui permet de décrire le parcours difficile qu'est le sien, parcours qui va à la découverte de soi, traversant des étapes de dépossession, où la mémoire elle-même peut devenir étrangère à soi, comme la pensée :

« Ce goût, et parfois ce talent de la *transcendance*, – j'entends par là une incohérence *réelle*, plus vraie que toute cohérence proposée, avec le sentiment d'être ce qui passe *immédiatement* d'une chose à l'autre, de traverser en quelque manière les plus divers ordres – ordres de grandeur... points de vue, accommodations étrangères ... Et ces brusques retours à soi, coupant quoi que ce soit ; et ces vues bifides, ces attentions tripodes, ces contacts dans un autre monde de choses séparées dans *le leur* ... C'est moi⁹³³ ».

Quant à Valéry, remémorons également l'importante définition, datant de 1920, que nous offrent à nouveau les *Cahiers* : « je suis moi-même, à chaque instant, un énorme fait de mémoire, le plus général qui soit possible ; il me souvient d'être, et d'être moi ; et je me reperds et je me retrouve le même quoique je ne le sois pas, mais un autre. Sans ce souvenir inexact, pas de moi. – Toutes les fois qu'il y a de souvenir, il y a illusion de conservation d'un soi ». Le poète n'hésite pas à évoquer les souvenirs semblables à des périodes de temps appartenant à des vies parallèles qui, réunies, transcendent le temps pour constituer une sorte de moi présent.

Dans *Éloge de l'ombre* la mémoire s'avère être à son tour un poids trop lourd pour Borges qui, une fois arrivé à son « centre », à sa connaissance intime, doit rendre

⁹³² MT p. 73.

⁹³³ Les termes en italique le sont dans le texte original.

son savoir⁹³⁴ (doit-il le transmettre?) s'en débarrassant pour enfin se libérer de cette mémoire universelle.

« Del Sur, del Este, del Oeste, del Norte,
convergen los caminos que me han traído
a mi secreto centro.
Esos caminos fueron ecos y pasos,
mujeres, hombres, agonías, resurrecciones,
días y noches
entresueños y sueños,
cada ínfimo instante del ayer
y de los ayeres del mundo
[...] y tantas cosas.
Ahora puedo olvidarlas.
Llego a mi centro,
a mi álgebra y mi clave,
a mi espejo.
Pronto sabré quien soy ». /

« Du Sud, de l'Est, de l'Ouest et du Nord,
Convergent les chemins qui m'ont conduit
A mon centre secret.
Ces chemins ont été des échos et des pas,
Des femmes, des hommes, des agonies, des résurrections,
Des jours et des nuits,
Des demi-rêves et des rêves,
Chaque infime instant de la veille
Et des veilles du monde,
[...] et tant de choses.
Maintenant je peux les oublier. J'arrive à mon centre,
à mon algèbre et à ma clef,

⁹³⁴ Rappelons l'expression « tas d'ordures » qui qualifiait la mémoire inutile de Funes dans le conte éponyme. PV, « Mémoire », Cahiers I, éd. citée, p. 1230.

à mon miroir.

Bientôt je saurai qui je suis⁹³⁵ ».

Détenteur de la mémoire vaste et intemporelle, le poète – ici aveugle – doit cependant déchiffrer (telle une équation mathématique) son « moi », son « centre secret », centre encore une fois associé à l'architecture labyrinthique qui ne cesse de se nourrir de richesses infinies et impalpables que Borges se doit d'incorporer pour se connaître. Avec surprise nous constatons que Valéry, à travers son personnage, a attendu avec impatience l'instant final, pour lequel « il a travaillé toute sa vie » afin de pouvoir se reconnaître dans son intégrité « dans un coup d'œil terrible⁹³⁶ », ou de se perdre à tout jamais.

« Sólo una cosa no hay. Es el olvido.
Dios, que salva el metal, salva la escoria
Y cifra en Su profética memoria
Las lunas que serán y las que han sido.
Ya todo está. Los miles de reflejos
Que entre los dos crepúsculos del día
Tu rostro fue dejando en los espejos
Y los que irá dejando todavía
Y todo es una parte del diverso
Cristal de esa memoria, el universo ;
No tienen fin sus arduos corredores
Y las puertas se cierran a tu paso ;
Sólo del otro lado del ocaso
Verás los Arquetipos y Esplendores ». /

« Tout existe, hormis une chose : l'oubli.
Dieu sauve le métal ; il sauve aussi la cendre,
Et sa mémoire prophétique peut comprendre
Les lunes de demain, d'hier et d'aujourd'hui.

⁹³⁵ JLB, *Elogio de la sombra*, in *Elogio de la sombra*, II, p. 395-396. JLB, *Éloge de l'ombre*, in *Éloge de l'ombre*, II, pp. 186-187.

⁹³⁶ MT p. 140.

Tout est déjà. Tous ces milliers de reflets
Qu'entre les deux crépuscules d'une journée
Ton visage laissa inscrits sur les miroirs
Et tous ceux que sans doute il inscrira encore,
Tout ceci est partie de la diversité
Des reflets de cette mémoire, l'univers ;
Ses corridors ardu nous paraissent sans fin
Et les portes, sur ton passage se ferment.
Et ce n'est que de l'autre côté du couchant
Que tu verras les Archétypes et les Splendeurs⁹³⁷ ».

Dieu, selon le poète, possède une mémoire prophétique et l'univers en est son miroir suprême car il recèle de « milliers de reflets ».

À sa façon, Valéry préfigure chez Teste une mémoire prophétique surhumaine, mais seul après la mort il aura accès, peut-être, à la vision totale, à la vérité maximale si tant est qu'il y en ait une. Rappelons le rôle fondamental de la vue que nous avons évoqué précédemment et qui décrivait, dans la page finale de *Fin de Monsieur Teste*, la transition du « non-voir » au « voir ». L'homme, selon l'un et l'autre poète, accepte sa cécité doublée d'une « non-reconnaissance » des choses, autrement dit, son incapacité à comprendre l'essence de la beauté, tel Œdipe en face de la monstrueuse réalité. C'est pourquoi le poète argentin affirme que l'homme ne pourra « voir » que « de l'autre côté du couchant », et le poète français, que l'homme est « hors de ce monde » dans un espace-temps qu'il définit comme un « œil-frontière entre l'être et le non-être⁹³⁸ ». La *Lettre de Madame Émilie Teste* dévoile précisément le basculement de son mari qui s'évade loin de la réalité concrète. Elle y ajoute une dimension religieuse, qu'elle oppose à l'intellectuelle, en se demandant :

« – Trouvera-t-il la vie ou la mort, à l'extrémité de ses volontés attentives ? –
Sera-ce Dieu, ou quelque épouvantable sensation de ne rencontrer, au plus

⁹³⁷ JLB, *Everness, El Otro el Mismo*, II, p. 305. JLB, *Everness, L'Autre, le même*, II, p. 112.

⁹³⁸ MT p. 140.

profond de la pensée, que le pâle rayonnement de sa propre et misérable matière⁹³⁹ ? ».

Quoique divinatrice, si nous l'envisageons sous une vision borgésienne la pensée de M. Teste n'atteint pas la véritable idée du monde, peut-être uniquement accessible après la mort. Ce moment peut également évoquer l'instant que Borges fait souvent vivre à ses personnages, où tout peut basculer, où le héros se trouve confronté à un choix entre deux destins, où il tient le masque qui découvre son visage nu⁹⁴⁰. Ce choix, appliqué souvent aux héros, définit l'identité de Teste en le poussant à l'acceptation de ses multiples facettes.

2- L'immortalité comme issue identitaire

D'une certaine manière Teste, étranger à la réalité humaine, palpable et chronologique, incarne l'exemple d'un individu représentant un monde fictif. Quant à l'auteur argentin il ébauche la réflexion suivante :

« Si nous pensons que le monde n'existe que dans notre imagination, si nous pensons que, chacun de nous rêve un monde, pourquoi ne pas supposer que nous allons d'une pensée à une autre et que n'existent pas ces subdivisions, puisque nous n'en avons pas conscience ? N'existe que ce que nous ressentons⁹⁴¹ ».

Chez l'auteur argentin, le rêve peut tourner au cauchemar s'il représente une quelconque forme d'immortalité. Pour lui, l'immortalité revêt les formes de l'insomnie, d'une destinée sans repos.

« la longévité [...] c'est une insomnie qui se mesure en décades [...] c'est ne pas ignorer que je suis condamné à ma chair, à ma voix détestée, à mon nom, à une

⁹³⁹ MT p. 44.

⁹⁴⁰ En évoquant son conte *Deutsches Requiem*, durant les entretiens que le poète accorda à Irby, Borges en profitait pour définir l'Allemagne comme ayant le « destin d'être toujours sur le point de tout avoir et de tout perdre ». J. Irby, « Entretiens avec James E. Irby », JLB, *L'Herne*, éd. citée, p. 395.

⁹⁴¹ JLB, *Le Temps, En marge de « Sept nuits »*, II, p.778.

routine de souvenirs, au castillan, que je ne sais pas manier, à la nostalgie du latin, que je ne sais pas, à vouloir m'enfoncer dans la mort et à ne pas pouvoir le faire, à être et à continuer⁹⁴² ».

Il suffit de pénétrer l'œuvre pour se rendre compte que, finalement, malgré l'application des lois de la théorie primitive du temps cyclique ou de l'éternel retour⁹⁴³, l'auteur voit l'immortalité comme un châtiment, comme un supplice, comme une condamnation. Tel se présente l'écrivain lui-même lorsqu'il affirme son désir de mourir entièrement, complètement et finalement.

La logique de Valéry est instaurée dans l'univers littéraire pour réclamer la suppression des auteurs et des circonstances biographiques.

La citation, reprise par Borges, n'est que trop citée :

« Aux environs de 1938, Paul Valéry écrivait : « Une histoire approfondie de la littérature devrait donc être comprise, non tant comme une histoire des auteurs et des accidents de leur carrière ou de celle de leurs ouvrages, que comme une histoire de l'esprit en tant qu'il produit ou consomme de la « littérature », et cette histoire pourrait même se faire sans que le nom d'un écrivain y fût prononcé⁹⁴⁴ ».

Cette logique est celle d'Emerson, poète et essayiste américain, qui écrit « On dirait qu'une seule personne est l'auteur de tous les livres qui existent dans le monde ; il y a en eux une unité si fondamentale qu'on ne peut nier qu'ils soient l'œuvre d'un seul Esprit ou homme omniscient. Cette logique est également celle de Shelley, poète romantique britannique, qui, selon Borges déclare : « que tous les poèmes du passé, du présent et de l'avenir, sont des épisodes ou des fragments d'un seul poème infini, édifié par tous les poètes du globe⁹⁴⁵ ». Cette logique est enfin celle de Borges, qui les réunit

⁹⁴² Comme nous le savons, l'écrivain argentin ne craint pas la mort, mais l'immortalité, il dira en effet : « estoy cansado de ser Borges [...] creo en la inmortalidad : no en la inmortalidad personal, pero si en la cósmica » / « Je suis fatigué d'être Borges [...] je crois en l'immortalité, non à l'immortalité personnelle, mais à une immortalité cosmique ». C. R. Stortini, *Diccionario de Borges*, éd. citée, p. 119.

⁹⁴³ Voir l'ouvrage de Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel Retour*, Paris, Gallimard, folio/essais, 1989.

⁹⁴⁴ JLB, *La Fleur de Coleridge, Otras Inquisiciones*, II, p. 17. JLB, *La Fleur de Coleridge, Autres Inquisitions*, I., p. 679.

⁹⁴⁵ Ibid., II, p. 17. Ibid., I., p. 682.

dans *La Flor de Coleridge* où la chute finale revient sur une réflexion de jeunesse de l'auteur, aux antipodes de celles de ses maîtres à penser. Ainsi, il confie qu'il avait rêvé d'un auteur dont l'ubiquité aurait pu résumer l'essence de la littérature. Ceci justifie le principe borgésien qui suppose que la copie, le plagiat, la répétition, la citation, sont des reflets inconscients, des modes impersonnels de substituer toutes les œuvres à une seule. On a souvent estimé que les brefs essais de Borges étaient le divertissement d'un érudit, de contradictoires anachronismes d'un auteur visiblement confronté aux canons évidents d'une époque en pleine remise en question. En réalité, pourquoi ne pas admettre une part de raison à cela, car s'il est un contemporain des auteurs du XX^e siècle, il l'est aussi d'Ulysses, de Socrate, de Virgile, du Christ, de Dante, de Cervantes, parmi tant d'autres.

La chaîne hasardeuse de l'espèce, une forme répétée par le temps, rend l'homme immortel, rend le tigre éternel. Si l'idée de cause est si nouvelle et atteint une rigueur explicative si pure chez Borges, c'est qu'aux maillons d'êtres il marie l'ensemble de leur généalogie et ajoute une pluricausalité qui opère dans le sens du temps, c'est-à-dire l'avenir, aussi bien que dans un sens régressif. D'autre part, tout au long de l'œuvre de l'écrivain argentin apparaissent de multiples séries de non-sens telles que nous les connaissons chez Lewis Carroll. À croire Gilles Deleuze, l'écrivain argentin construit, paradoxe des paradoxes, un temps atemporel à l'image d'une Alice qui s'agrandirait et se rétrécirait de façon simultanée. Le présent borgésien ne peut donc séparer le passé du futur, de la même façon que l'espace ne peut prévoir un haut et un bas.

Valéry réfléchit autour d'une notion de temporalité sans début ni fin, par exemple quand il écrit qu'elle serait : « la seule chose continue⁹⁴⁶ ». Le poète perçoit un temps paradoxal, double et omniprésent. Il notait également : « Toutes les fois qu'il y a dualité dans notre esprit, il y a temps. Le temps est le nom générique de t(ou)s les faits de dualité, de différence⁹⁴⁷ ». Quant à *Monsieur Teste* cette ubiquité temporaire se manifeste surtout dans *La Promenade* où, comme nous l'avons déjà indiqué, le récit du narrateur (assimilé au narrateur-personnage de *La Soirée*) s'attarde sur une promenade –

⁹⁴⁶ PV, Temps, Cahiers I, p. 1263.

⁹⁴⁷ PV, Temps, Cahiers I, p. 1263.

vécue, imaginée ? Cette évocation s'inscrit dans une sorte de non-temporalité, car elle semble avoir lieu dans un présent continu où le narrateur commence le récit par une expression ambiguë : « Je me rencontre⁹⁴⁸ ». Cette assertion accentue le brouillage identitaire (Est-ce le narrateur qui parle ? Attend-il Teste ? Se retrouve-t-il lui-même ?) en même temps que le brouillage espace-temps. Le narrateur observe dans la rue une masse monotone qui semble irréaliste (« comme en songe » lit-on), composée d'êtres en lambeaux, et aux allures semblables à celles d'un « homme interminable⁹⁴⁹ ». Cette foule, à laquelle le narrateur veut se soustraire, ressemble à un monstrueux dragon qui, dans une « flamme d'air et d'hommes⁹⁵⁰ », démembre les êtres en les dépossédant de leur identité. Nous lisons :

« Une puissance continuelle de commencement et de fin consume des êtres, des morceaux d'êtres, des doutes, des phrases qui marchent, des filles, un incessant cheval⁹⁵¹ de couleur qui emporte toute la vue et jusqu'à des moments anéantis dans un vide singulier⁹⁵²... ».

La métaphore fait allusion au temps cyclique, à la mécanique continuelle et montre enfin le passage brouillant de l'homme, sa trace dans l'histoire, non sans un clin d'œil toujours acerbe sur l'inévitable « vide » laissé par tout ce qui, dans ce mouvement incessant, est laissé à l'écart. Nous revenons à la philosophie valéryenne perçue dans l'ensemble de *Monsieur Teste*, fondée sur l'importance de regarder l'invisible essence des choses à travers la pensée – cet œil intérieur – sans laquelle il n'y a pas d'explication possible à l'existence.

⁹⁴⁸ MT p. 99.

⁹⁴⁹ MT p. 100.

⁹⁵⁰ MT p. 101.

⁹⁵¹ La présence de l'« incessant cheval », n'est sûrement pas ici hasardeuse ; l'animal serait le symbole paradoxal qui surgit à la fois de la terre et de la mer, un « cheval archétypal » qui porte en lui la destruction et le triomphe associés au feu, et le caractère nourricier et asphyxiant de l'eau. Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, éd. citée, p. 222. À travers l'étalon, Valéry ajoute à l'espèce humaine l'espèce animale, et les réunit dans une même vision quasi apocalyptique. Un texte intitulé *El Caballo / Le Cheval* est consacré par Borges au cheval dans le recueil *Historia de la noche*, l'animal éternel, apparaissant, lui aussi, comme archétype dans un rêve d'Alexandre de Macédoine. TIII, p. 187. TII, p. 621 pour la version française. Nous le verrons par la suite, chez Borges, avec le poème *La Pantera / La Panthère*.

⁹⁵² MT p. 101.

Le chat, le tigre⁹⁵³, le sanglier, la panthère, le loup ou le rossignol sont les animaux à travers lesquels l'auteur restitue sa vision de l'immortalité de l'espèce, à travers un archétype qui résume ou concentre ladite espèce.

L'essence du félin, sa beauté, sa bravoure, son élégance sauvage se perpétuent d'une génération à une autre. La rose incarne la perfection, ce qui la rend éternelle. Remémorens la scène suivante où Paracelse⁹⁵⁴ reçoit chez lui un disciple qui lui demande, en échange de sa vie tout entière, de lui apprendre l'art du maître, dont la réputation lui attribue, entre autres, le pouvoir de faire renaître une rose des cendres. L'inconnu, quelque peu sceptique, prie le maître de lui permettre de devenir le témoin d'un tel exploit. Mais le magicien, qui refuse, lui confie : « Je te dis que la rose est éternelle et que seule son apparence peut changer⁹⁵⁵ ». De même, dans un court fragment en prose que l'auteur intitula *La Brioché*, et qui figure dans *Atlas*, publié en 1984, deux ans avant sa mort, l'auteur élargit cette croyance en affirmant : « j'ai observé que toute chose tend à être son propre archétype et qu'elle l'est parfois⁹⁵⁶ ». D'autre part, *El bisonte*, du recueil *La Rosa profunda*, vient enrichir cette idée en s'appuyant sur l'éternité de l'espèce associée à la notion de temps circulaire :

« El tiempo no lo toca ni la historia
de su decurso, tan variable y vano.
Intemporal, innumerable, cero,
es el postrer bisonte y el primero ». /

« Le temps ne lui est rien, ni l'histoire
De son parcours si variable et si vain.

⁹⁵³ L'archétype peut représenter un idéal. Le texte *Mi último tigre*, figurant dans le recueil *Atlas*, permet, parmi tant d'autres, à son auteur, de transmettre au lecteur le sentiment profond qui unit l'écrivain lui-même au félin. Aussi confiera-t-il : « Querria recordar, y no puedo, un sinuoso tigre trazado por el pincel de un chino, que no habia visto nunca un tigre, pero que sin duda lo habia visto en el arquetipo del tigre ». / « Je voudrais me rappeler, mais je n'y parviens pas, un tigre sinueux esquissé par le pinceau d'un Chinois qui n'avait jamais vu de tigre mais qui sans doute avait vu son archétype ». JLB, *Mi último tigre*, *Atlas*, III, p. 426. JLB, *Mon dernier tigre*, *Atlas*, II, p. 889.

⁹⁵⁴ Paracelse, de son vrai nom Philippus Theophrastus Aureolus Bombastus von Hohenheim, né en 1493 ou 1494 près de Zurich (Suisse), mort en 1541 fut astrologue, alchimiste, médecin, guérisseur et écrivain et vécut pendant la Renaissance.

⁹⁵⁵ JLB, *La Rosa de Paracelso*, *La Memoria de Shakespeare*, III, p. 390. JLB, *La Rose de Paracelse*, *La Mémoire de Shakespeare*, II, p. 980.

⁹⁵⁶ JLB, *La Brioché*, *Atlas*, III, p. 422. JLB, *La Brioché*, *Atlas*, II, p. 886.

Intemporel, innombrable, zéro,
C'est le dernier bison et le premier⁹⁵⁷ ».

De même, Borges n'a cessé de s'intéresser aux multiples chemins qu'entreprend, afin de se connaître, l'homme qui, tel Héraclite, est la synthèse d'obscures contradictions philosophiques. Ce concept accepte l'analogie et refuse une identité ponctuelle parmi toutes les destinées humaines. Dans *Historia de la eternidad*, lorsque l'auteur reprend les nombreuses réflexions autour de la notion de temps, il avoue sympathiser avec Marc Aurèle⁹⁵⁸, philosophe et empereur romain, dont il cite en épigraphe la sentence suivante tirée des *Pensées* - livre VI, 37- et qui nous rappellent encore une fois le bifrons *Janus* : « Qui a vu le présent a vu toutes choses : celles qui sont arrivées dans le passé insondable, celles qui arriveront dans l'avenir⁹⁵⁹ ».

Il n'est pas difficile de penser à Schopenhauer, l'un des philosophes le plus admirés par le poète argentin qui le cite : « Je suis les autres, n'importe quel homme est tous les hommes⁹⁶⁰ ». Dans cet ordre d'idées, dans *La forma de la espada*, contenue dans le recueil *Ficciones*, l'auteur généralise la loi et organise une éthique implacable grâce à la solidarité qu'elle implique. Nous lisons en effet : « Ce que fait un homme c'est comme si tous les hommes le faisaient⁹⁶¹ ». Du point de vue religieux cette théorie permettrait de parler de péché héréditaire et de crucifixion rédemptrice. En préférant l'Histoire aux histoires, Borges réussit une cohérence à travers les siècles. A.M. Barrenechea parle de « dissolution de la réalité⁹⁶² », arguant que Borges travaille à la désagrégation du temps, aussi bien du passé du présent et du futur, que de sa structure cyclique, ou double, ou infinie, allant jusqu'à le nier – ce qui, selon l'écrivain, aboutit à l'abolition du concept de l'éternité. En effet, le temps est souvent perçu par l'auteur comme un processus intime, ainsi que nous l'avons vu dans notre partie consacrée à ce

⁹⁵⁷ JLB, *El Bizonte, La Rosa profunda*, III, p. 85. JLB, *Le Bison, La Rose profonde*, II, p. 565. L'allusion au chiffre zéro nous fait songer au temps zéro évoqué par Valéry dans la *Fin de Monsieur Teste*, où l'écrivain résume l'existence des êtres par la formule : « Il s'agit de passer de zéro à zéro – Et c'est la vie ». MT p. 139.

⁹⁵⁸ Marc Aurèle (121-180), empereur romain et philosophe stoïcien dont l'éthique poursuivie dans ses écrits et dans sa vie fascinent et inspirent Borges.

⁹⁵⁹ JLB, *El Tiempo circular, Historia de la eternidad*, I p. 395. JLB, *Le Temps circulaire, Histoire de l'éternité*, I, p. 416.

⁹⁶⁰ JLB, *La Forma de la espada, Ficciones*, I p. 493. JLB, *La Forme de l'épée, Fictions*, I, p. 520.

⁹⁶¹ *Ibid.*, I, p. 493 ; *Ibid.*, I, p. 520.

⁹⁶² A.M. Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de J. L. Borges*, éd. citée, p. 143-144.

sujet. Nous avons dit que pour Valéry « la seule chose continue est la notion du présent⁹⁶³ », il peine à expliquer l'avant et l'après et semble attendre, comme Teste, l'instant final qui pourra l'éclairer sur ce qu'il appelle « *time's geometry* ». Comme pour Borges donc, pour Valéry le temps est une dualité, un paradoxe : il écrit par ailleurs que le temps « ne se connaît que par contraste⁹⁶⁴ », contraste avec le « je-ici-maintenant » du discours. Teste, en revanche, grâce à sa protéiforme intelligence, développe une omnitemporalité puisque la pensée permet de lier tous les événements, de « dissoudre » le réel et le maintenant. C'est pourquoi le poète français écrira : « À chaque *instant*, la pensée touche/ fait allusion/ à tout le reste du temps⁹⁶⁵ ».

L'écrivain et philosophe argentin Jaime Rest souligne que chez Borges il n'y a pas de moyen pour l'homme de se débarrasser de « l'activité métaphysique⁹⁶⁶ » même s'il sait qu'elle est, à son image, provisoire. À cet effet il cite un passage de *Nueva refutacion del tiempo*.

Selon Rest, Borges serait plus près de la philosophie aristotélicienne que de la platonicienne. D'après l'écrivain argentin, la première voit dans le langage un « système de symboles arbitraires » tandis que ce que les platoniciens voient comme ordre universel peut être interprété par la philosophie aristotélicienne comme une « erreur » ou une « fiction de notre connaissance partielle ».

Aussi, Borges insiste-t-il sur le rapport de l'homme qui, grâce à sa connaissance, explique la succession du temps, si tant est que nous suivions la théorie d'une chronologie parallèle (et non celle de plusieurs temps parallèles) sans pouvoir la sentir physiquement.

Si Teste peut voyager dans le temps et confondre les périodes il n'a pas, comme Funes, la capacité de reconstruire le passé. Une fois encore le penseur se heurte à ses limites : « Pas assez subtils, avance Teste, mes sens, pour défaire cette œuvre si fine ou si profonde qui est le passé ; pas assez subtils pour que je distingue que ce lieu ou ce

⁹⁶³ PV, Temps, Cahiers TI, p. 1263.

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 1320.

⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 1269.

⁹⁶⁶ Nous renvoyons à l'ouvrage de Jaime Rest, *El laberinto del Universo, Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Fausto, 1976, p. 53.

mur ne sont pas identiques, peut-être, à ce qu'ils étaient l'autre jour⁹⁶⁷ ». Cependant Teste, le maître de la « malléabilité », dans son perfectionnisme évolutif, s'essaye à vouloir participer à une action, même si elle lui échappe :

« celui qui se livre tout entier à la discipline effrayante de l'esprit libre, et qui fait tuer ses joies par ses joies, la plus faible par la plus forte, – la plus douce, la temporelle, celle de l'instant et de l'heure commencée, par la fondamentale – par l'espoir de la fondamentale⁹⁶⁸ ».

Notons que, comme nous l'avons vu dans notre partie sur le paradoxe, la *Fin de M. Teste* dévoilait le moment tant attendu par le personnage, un « coup d'œil terrible » qui pourrait être suggéré par l'expression « espoir de la fondamentale ». L'homme cherche à réduire son âme et son corps à une pratique essentielle. L'obsession de cette construction d'un soi idéal pousse Teste à voir dans le temps son allié. Ainsi il concentre son attention dans « l'art délicat de la durée, le temps, sa distribution et son régime...⁹⁶⁹ ». Le temps est aussi, pour reprendre l'expression borgésienne, la matière de laquelle Teste est fait ; malgré la quarantaine, il semble cumuler des siècles, ayant passé « des années », « des années encore » et « beaucoup d'autres années⁹⁷⁰ » à la mise au point de son savoir. D'autre part, Émilie déclare que son « infini » est « contenu⁹⁷¹ » dans celui de son mari. Est-il possible d'envisager la dimension intellectuelle d'un homme capable de receler d'autres êtres ? Si l'âge du personnage et sa capacité réflexive semblent sans limites, le retentissement de ses agissements sont extraordinaires. Un exemple est l'orgueil de Teste, que son épouse affirme si féroce qu'il peut « retrancher les vivants », aussi bien les « actuels vivants » que les « vivants éternels⁹⁷² ». L'hypallage invite à comprendre que c'est l'orgueil de Teste qui est, bien entendu, incommensurable. De même si quelqu'un ose faire un éloge de l'homme aux « précisions innombrables⁹⁷³ », il avoue être au delà de toute définition en s'écriant : « Ne suis-je pas au delà de toute qualification⁹⁷⁴ ? ». En outre le héros met en place un

⁹⁶⁷ MT p. 68.

⁹⁶⁸ MT p. 21.

⁹⁶⁹ MT p. 20.

⁹⁷⁰ MT p. 19.

⁹⁷¹ MT p. 48.

⁹⁷² MT p. 50.

⁹⁷³ MT p. 70.

⁹⁷⁴ MT p. 68-69.

système de rotation de ses différents « moi », qu'il choisit en fonction des situations et avec lesquels il crée un ensemble. Ceci multiplie Teste qui, « dans chacune de ses pensées » faisait venir « un autre Monsieur Teste », pouvant être, selon les circonstances, « bon », « méchant », « cynique », « fourbe », ou « autre⁹⁷⁵ ».

Enfin, l'immense individu s'inscrirait dans une temporalité successive, à croire l'aveu suivant : « essayer autre chose ». L'acte de pensée achevé, épuisé, remis à zéro, un nouveau défi doit être initié. Pourtant le personnage ne semble pas perdre conscience de ce qu'il est, de ses inévitables frontières, comme s'il savait que son créateur le vouait à une vie brève : « l'existence d'un type de cette espèce ne pourrait se prolonger dans le réel pendant plus de quelques quarts d'heure, je dis que le problème de cette existence et de sa durée suffit à lui donner une sorte de vie⁹⁷⁶ ». Conscient de la courte durée de son existence, dans la *Lettre d'un ami* le narrateur déclarera : « qui se hâte *a compris* ; il ne faut pas s'appesantir⁹⁷⁷ ».

Le pouvoir de maîtriser le temps donne à Teste la possibilité de piéger ses interlocuteurs, comme nous avons pu le voir dans la partie sur les monstres mythiques. Le personnage construit un piège spatio-temporel, à l'image d'une toile d'araignée qui serait en même temps à des années lumière du temps chronologique (réel). Nous lisons ainsi :

« Il vous égare tout à coup dans une trame qu'il est le seul à savoir tisser, à rompre, à reprendre. Il prolonge en soi-même de si fragiles fils qu'ils ne résistent à leur finesse que par le secours et le concert de toute sa puissance vitale. Il les étire sur je ne sais quels gouffres personnels, et il s'aventure sans doute, assez loin du temps ordinaire, dans quelque abîme des difficultés. Je me demande ce qu'il y devient ? Il est clair qu'on n'est plus soi-même dans ces contraintes. Notre humanité ne peut nous suivre vers des lumières si écartées⁹⁷⁸ ».

⁹⁷⁵ MT p. 106.

⁹⁷⁶ MT p. 10.

⁹⁷⁷ MT p. 89.

⁹⁷⁸ MT p. 43.

La non temporalité où se place Teste le rapproche des attributs inhumains ou divins qu'on lui reconnaît. Le narrateur-personnage a du mal à exprimer ses propos d'une façon cohérente lorsqu'il s'agit de son ami. La partie intitulée *Dialogue* s'achèvera sur une allusion aux conversations entre les deux personnages : « nous n'en finîmes plus⁹⁷⁹... ». Les points de suspension placés en fin de phrase et, de surcroît, en fin de chapitre, contribuent au sentiment d'un temps illimité⁹⁸⁰.

3- Le moi existe-t-il ?

Une des emblématiques questions qui hantèrent le poète du *Narcisse* fut, bien évidemment, le complexe parcours vers la connaissance de soi, d'un soi constamment interrogé, égaré, et remis en question, thème qui apparaît comme toile de fond, sinon comme point essentiel de *Monsieur Teste*.

Comme nous l'avons indiqué, c'est à la lumière des *Cahiers*, et parfois même en transcrivant mot à mot les lignes des brouillons matinaux, que surgissent les quelques écrits attribués à Teste. Doublement narcissique, le personnage s'observe et s'analyse sans cesse à l'image de son géniteur.

Mais pour être trop présent Teste n'en est pas moins invisible : nous savons qu'Émilie le voit comme un « puissant absent⁹⁸¹ ». Et nous avons également fait appel aux exemples qui montrent que l'état d'abstraction du personnage peut l'extirper du réel avec une violence telle qu'il semble ne plus être visible, ne plus être terrestre. Si, dans un premier temps, ces passages peuvent faire allusion à la destinée de Teste condamné à être éphémère, ils sont le préambule secret d'une métaphore plus large, à l'échelle de l'espèce, pour reprendre la terminologie chère à Borges. Si, dans ses écrits, Valéry se condamne en disant : « Je ne suis rien. Je ne vauds rien. Je ne puis rien⁹⁸² », il transmet à

⁹⁷⁹ MT p. 110.

⁹⁸⁰ A.M. Barrenechea avance à ce sujet que Borges « détruit le temps par la raison », c'est à dire par une intervention mentale, comme réussissent à le faire Teste ou Ireneo Funes. A.M. Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de J. L. Borges*, éd. citée, p. 146. Nous traduisons.

⁹⁸¹ MT p. 47.

⁹⁸² PV, *Cahiers I*, éd. citée, p. 48.

son personnage ce doute philosophique à la fois lucide et défaitiste. Doute qui surgit à chaque fois que l'homme dépasse les limites de sa propre nature. Ce sera dans *Dialogue ou nouveau fragment relatif à M. Teste* que le lecteur trouvera une nouvelle définition du penseur, des lèvres d'un narrateur que nous assimilons au narrateur-personnage de *La Soirée* :

« L'homme [Teste] est différent de moi et de vous. Ce qui pense n'est jamais ce à quoi il pense ; et le premier étant une forme avec une voix, l'autre prend toutes les formes et toutes les voix. Par là, nul n'est l'homme, M. Teste moins que personne⁹⁸³ ».

La phrase se clôt sur le mot « personne ». L'assertion précédente, que nous avons étudiée dans la partie consacrée à la nature protéiforme du personnage, nous pousse à comprendre son paradoxe maximal. Par son excès de « personnages » qu'il rapporte à soi dans son théâtre imaginaire, par sa transparence évoquée dans le passage intitulé : « Je suis de verre », par son omniprésence muette et son pouvoir quasiment imperceptible, Teste s'inscrit facilement dans une esthétique de l'ombre, de l'écho. Homme aux reflets intérieurs, remémorons que Teste est cependant proche de cette figure dont « le portrait [est] désormais de n'importe qui⁹⁸⁴ ». Sa propre épouse déclare :

« Il faut l'avoir vu dans ces excès d'absence ! Alors sa physionomie s'altère, – s'efface !... Un peu plus de cette absorption, et je suis sûre qu'il se rendrait invisible⁹⁸⁵ !... »

Cette esthétique de l'invisibilité avait été pratiquée par le jeune poète depuis son long silence, et n'était autre chose que le préambule à sa philosophie la plus profonde, qui allait éclore par la suite. Le Valéry qui avoue sa diversité : « J'ai l'esprit unitaire, en mille morceaux⁹⁸⁶ », est celui qui est sur la voie du vrai face-à-face. Tel Teste, le poète écrit : « Tout ce qui m'est spécial ne me semble pas de moi – et tout ce qui est général,

⁹⁸³ MT p. 105.

⁹⁸⁴ JLB, *Inventario, La Rosa profunda*, II, p. 83. JLB, *Inventaire, La Rose profonde*, II, p. 564.

⁹⁸⁵ MT p. 44.

⁹⁸⁶ PV, *Ego, Cahiers I*, éd. citée, p. 26.

fût-ce à autrui, m'appartient par un sentiment. Il me semble être plus général que moi-même, qu'un individu⁹⁸⁷ ».

Quant à Borges, il publie dans les années 1920 son premier recueil de poèmes, *Fervor de Buenos Aires*, précédé d'une note aux lecteurs, mille fois citée, car déconcertante :

« Si les pages de ce livre se permettent quelque vers bien venu, que le lecteur me pardonne la discourtoisie de l'avoir usurpé moi-même par anticipation. De peu différent nos néants⁹⁸⁸ ; la circonstance est triviale et fortuite que tu sois le lecteur de ces exercices, et moi leur rédacteur⁹⁸⁹ ».

L'écrivain A. M. Barrenechea attribue à Borges un panthéisme qui annule l'individualité. Pour elle, l'homme « pour pouvoir être libre, doit dissoudre la conscience de sa personnalité⁹⁹⁰ ». Elle assure que la « négation de l'individualité » en référence avec la littérature, se manifeste à travers des concepts inspirés de Shelley mais aussi de Valéry. De Schopenhauer, en revanche, Borges récupère, transforme, épuise sa formule préférée : « Je suis les autres, n'importe quel homme est tous les hommes⁹⁹¹ », comme il est facile de le voir, par exemple, à travers le personnage d'Homère dans *El Inmortal*.

Le poète cherche à ignorer son moi personnel pour que ne perdure que le vers dont la quintessence est éternelle, comme nous le constatons dans les deux poèmes suivants :

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁹⁸⁸ Dans le *Diccionario de Borges*, l'auteur rapporte une déclaration de 1996, où Borges disait quant au moi personnel : « El yo es nuestro mayor pecado. Pero el yo tiene poco que ver con la individualidad [...] Tres de los autores que yo siempre he admirado : Schopenhauer, Hume y Berkeley siempre hablaron del yo como una ilusión... [...] Hume decía [...] *Cuando me busco, nunca estoy en casa*⁹⁸⁸ » / « Le moi est notre majeur péché. Mais il a très peu à voir avec l'individualité. [...] Trois des auteurs que j'ai toujours admiré : Schopenhauer, Hume et Berkeley ont toujours vu le moi comme une illusion. [...] Hume disait : « Quand je me cherche, je ne suis jamais chez moi ». C. R. Stortini, *Diccionario de Borges*, éd. citée. Nous traduisons.

⁹⁸⁹ « Si las páginas de este libro consienten algun verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nadas poco difieren ; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios y yo su redactor. ». JLB, *Note au lecteur, Fervor de Buenos Aires*, I, p. 13. JLB, *Note au lecteur, Fervor de Buenos Aires*, I p. 7.

⁹⁹⁰ A. M. Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de J.L. Borges*, éd. citée, p. 121.

⁹⁹¹ JLB, *La forma de la Espada, Artificios*, I, p. 491, *La Forme de l'épée, Fictions*, I, p. 520.

« Pido a los dioses o a la suma del tiempo
Que mis días merezcan el olvido,
Que mi nombre sea Nadie como el de Ulises,
Pero que algún verso perdure
En la noche propicia a la memoria... ». /

« Je demande à mes dieux ou à la somme du temps
Que mes jours méritent l'oubli,
Que mon nom soit Personne comme celui d'Ulysse,
Mais que se perpétuent quelques-uns de mes vers
Dans la nuit propice à la mémoire...⁹⁹² ».

Et dans le suivant :

« Otra cosa no soy que esas imágenes
[...]
Con ellas, aunque ciego y quebrantado,
He de labrar el verso incorruptible
Y (es mi deber) salvarme ».

« Je ne suis rien que ces images
[...]
Avec elles, pourtant, aveugle, exténué,
Il me faut travailler le vers incorruptible
Et (tel est mon devoir), me sauver⁹⁹³ ».

À l'image de la légende de l'*Odyssée* où Ulysse, aux prises avec la férocité du Cyclope qu'il vient de blesser, répond que son nom est « Personne » pour se sauver lui-même avec ses compagnons, à travers ses vers le poète bourgeois souhaite inscrire un

⁹⁹² JLB, *A un poeta sajón, El Otro, el mismo*, II, p. 284. JLB, *A un poète saxon, L'Autre, le même*, II p. 100.

⁹⁹³ JLB, *El Hacedor, La Cifra*, III, p. 311. JLB, *L'Auteur, Le Chiffre*, II, p. 800.

tracé perdurable. Tel le poème parfait, l'acte héroïque doit rester anonyme s'il veut atteindre sa pureté éternelle.

Pour s'effacer, Borges annonce une esthétique du don à laquelle il sera fidèle jusqu'à sa mort. Plus tard, dans les années 1950, *Otras inquisiciones*, avec les essais qui composent le recueil et les réflexions autour de l'étrange fleur rapportée du paradis par Coleridge, l'auteur confirme son idée précoce du métier d'écrivain, notamment à travers l'énigme du rossignol « Keats t'entendit pour tous et pour toujours⁹⁹⁴ ». En 1985 enfin, l'auteur publie *Los Conjurados*⁹⁹⁵, ses dernières poésies ou proses poétiques, qu'il dédicace en ces termes à son épouse María Kodama : « Dans ce livre se trouvent les choses qui furent toujours les vôtres⁹⁹⁶ ». Puis, dans le prologue, en allusion évidente à son œuvre, il rapporte un aphorisme de l'essayiste et historien écossais Th. Carlyle qui affirma : « Toute œuvre humaine est périssable [...] mais son exécution ne l'est pas⁹⁹⁷ ». Le lecteur aura compris que la modestie de jeunesse était honnête et croira enfin que le plaisir qui éveille en Borges la nourriture livresque est supérieur à celui de la publication. Il en est de même, sans aucun doute, pour Valéry.

En 1969, le prologue de *Elogio de la sombra* avançait déjà une vision de cette idée éthico-esthétique. Il déclare ouvertement : « Je ne suis pas possesseur d'une quelconque esthétique⁹⁹⁸ ». En revanche, il admet une autre idée, plus ancienne et inhérente à toute son œuvre : l'éthique. Le Moi supprimé, Borges fonde une éthique qui atténue n'importe quel reflet égocentrique. Il n'y a pas de droits qui octroient un quelconque mérite au donateur, qui est heureux de son acte. Par un étrange retournement paradoxal, offrir est presque usurper un privilège. Comme un docile ascète, Borges copie sans éviter la maladresse de la condition humaine, miroir microcosmique d'un ordre transcendant, comme l'indique l'assertion suivante :

« Tal o cual verso afortunado no puede evanescernos, porque es don del Azar o del Espíritu ; sólo los errores son nuestros... en este mundo la belleza es común ». /

⁹⁹⁴ JLB, *Al ruiseñor, La Rosa profunda*, III, p. 88. JLB, *Au Rossignol, La Rose profonde*, II, p. 566.

⁹⁹⁵ JLB, *Inscripcion, Los Conjurados*, III, p. 453. JLB, *Inscription, Les Conjurés*, II, p. 923.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, III p. 453 ; *Ibid.*, II p. 923.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, III p. 455 ; *Ibid.*, II p. 925.

⁹⁹⁸ JLB, *Prólogo, Elogio de la sombra*, II p. 353. JLB, *Préface, Éloge de l'ombre*, II p. 151.

« Nous ne devons pas tirer vanité du bonheur de tel ou tel vers : ce bonheur est un don du Hasard ou de l'Esprit ; seules les erreurs sont les nôtres ... en ce monde la beauté est chose commune⁹⁹⁹ ».

Par un diffus inconscient collectif, ou par ce qu'on nomme hasard, ou par un Esprit supérieur, l'écrivain relègue ses droits d'auteur qui sont loin de l'éblouir, car la beauté est accessible aux yeux qui savent la voir. Ceci nous confronte à la nature d'un écrivain qui, paradoxalement, reconnaît le plaisir de ses lectures sublimant l'acte de lire. Le Borges intime soupçonne que l'écrivain et le lecteur ne diffèrent pas aux yeux du créateur, qu'ils ne sont pas les deux faces opposées d'une pièce de monnaie ; ils se situent, au contraire, sur la même face d'une surface topologique unilatérale, tel le disque d'Odin, qui n'en possède qu'une.

L'homme et sa réalité sont fugaces, car le poète sait qu'il n'y a pas d'éternité sur la terre : « Pas une chose au monde qui ne soit nuage¹⁰⁰⁰ ». Pour survivre, il s'octroie une « illusion d'éternité ».

« [...] El reflejo
de tu cara ya es otro en el espejo
y el día es un dudoso laberinto.
Somos los que se van. La numerosa
nube que se deshace en el poniente
es nuestra imagen. Incesantemente
la rosa se convierte en otra rosa.
Eres nube, eres mar, eres olvido.
Eres también aquello que has perdido. « /

« [...] Le reflet
de ta face est un autre, déjà, dans le miroir
et de jour, un labyrinthe impalpable.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 354, *Ibid.*, II p. 153.

¹⁰⁰⁰ JLB, *Nubes I, Los Conjurados*, III p. 478. JLB, *Nuages I, Les Conjurés* p. 941.

Nous sommes ceux qui partent. Le nuage
nombreux qui s'efface au couchant
est notre image. Telle rose
en devient une autre, indéfiniment.
Tu es nuage, tu es mer, tu es oublié.
Tu es aussi ce que tu as perdu¹⁰⁰¹ ».

Comme nous venons de le voir précédemment, dans un grand nombre de textes l'auteur du *Libro de arena* insiste sur une vision non mythifiée de l'homme qui apparaît comme une chose, un écho, un reflet, une image, le néant. Valéry, de son côté, soupçonne ce vide inconstant, cette évasion du moi connu, quand il écrit dans *Tel Quel* :

« Mon idée la plus intime est de ne pouvoir être celui que je suis. Je ne puis me reconnaître dans une figure finie. Et MOI s'enfuit toujours de ma personne, que cependant il dessine ou imprime en la fuyant¹⁰⁰². »

Le poème qui rend immortel *Beppo*, le chat de l'écrivain, est une nouvelle occasion pour lui de revenir sur ce sujet, en qualifiant l'animal dont le reflet s'aperçoit dans la glace de « simulacre » et d'« archétype éternel¹⁰⁰³ ».

III- L'identité, une quête incertaine

B- L'identité de Valéry et de Borges

1- Auteurs-personnages

« Tard ce soir, brille plus simplement ce reflet de ma nature : horreur instinctive, désintéressement de cette vie humaine particulière. Drame, comédies, romans même singuliers et surtout ceux qui se disent « intenses »- Amours, joies, angoisses, tous les sentiments m'épouvantent ou m'ennuient [...] Je frémis avec dégoût et la plus grande

¹⁰⁰¹ JLB, *Nubes (I)*, *Los Conjurados*, p. 941 v. 1-2. JLB, *Nuages I*, *Les Conjurés*, OC, III, p. 478.

¹⁰⁰² PV, *Tel Quel*, *Œuvres II*, éd. citée, p. 572.

¹⁰⁰³ JLB, *Beppo*, *La Cifra*, III, p. 297. JLB, *Beppo*, *Le Chiffre*, II, p. 790.

inquiétude se peut mêler en moi à la certitude de sa vanité, de sa sottise, à la connaissance d'être la dupe et le prisonnier de mon reste, enchaîné à ce qui souffre, espère, implore, se flagelle à côté de mon fragment pur. / Pourquoi me dévorent-tu, si j'ai prévu ta dent ? Mon idée la plus intime est de ne pouvoir être celui que je suis. Je ne puis pas me reconnaître dans une figure finie. Et moi s'enfuit toujours de ma personne que cependant il dessine ou imprime en la fuyant¹⁰⁰⁴ ».

Dans *Dialogue ou nouveau fragment relatif à M. Teste*, le narrateur évoque une deuxième personne que le lecteur ne peut pas ne pas identifier à Teste. Au sujet des activités intellectuelles de celui-ci, le narrateur indique : « Il n'était pas non plus philosophe, ni rien de ce genre, ni même littéraire ; et, pour cela, il pensait beaucoup, – car plus on écrit, moins on pense¹⁰⁰⁵ ». Cette phrase, inversée, apparaît dans une lettre à Gide, datée du 14 novembre 1895 où, au sujet de la possible installation de son ami Kolbassine¹⁰⁰⁶ à Paris, Valéry écrit : « J'aurais enfin un compagnon qui, au moins, pense plus qu'il n'écrit, et qui sent, comme moi, combien ces deux choses se nuisent en somme¹⁰⁰⁷ ». Ceci souligne le fait que, non seulement Valéry écrit sur Teste, mais que le jeune Paul Valéry écrit sur son ami Eugène Kolbassine, donc sur lui-même. Le principe est annoncé dans *Monsieur Teste* : « quand Pierre parle de Jacques il parle de Pierre ». Nombre de phrases reviennent sur les *Extraits du Log-Book*, sur *Dialogue* ou *Quelques pensées*, par effet de miroir, car elle sont transcrites, recrées ou inspirées par celles des *Cahiers*. En effet, nombre de citations ont vu le jour sur les *Cahiers*, avant d'apparaître dans *Monsieur Teste*. Prenons comme exemple : « Je sens infiniment le pouvoir, le vouloir parce que je sens infiniment l'informe et le hasard qui les baigne¹⁰⁰⁸ » ; ou bien la formule : « Je ne suis pas bête [...] » ; ou encore : « Ensemble / Autrui, ma caricature, mon modèle, les deux... qu'importe le reste¹⁰⁰⁹ ! ».

Ce travail de transcription ne peut être qu'une manifestation inconsciente d'autobiographie. Valéry se glisse sous la peau de son personnage en lui offrant ses réflexions les plus intimes, sans masque, celles qui étaient nées naturellement et qui

¹⁰⁰⁴ PV, Ego, Cahiers I, p. 48-49. N'est-elle pas, cette note des *Cahiers* datant de 1910 la plus exacte, la plus intime définition d'Edmond Teste ?

¹⁰⁰⁵ MT p. 105.

¹⁰⁰⁶ Rappelons que Eugène Kolbassine avait été le dédicataire de *La Soirée avec M. Teste*.

¹⁰⁰⁷ PV, Notes de Monsieur Teste, Œuvres II, éd. citée, p. 1385.

¹⁰⁰⁸ PV, Cahiers I, éd. citée, p. 47.

¹⁰⁰⁹ D'autres citations surgissent dans « Tel Quel », entre autres.

n'étaient pas destinées à la publication. À ce moment, l'écriture d'une fiction se transforme en écriture du Moi. Toutefois, dès que le poète est à même de percevoir l'aspect ambigu de l'œuvre autobiographique, il tente la difficile tâche d'en définir les limites. Rappelons les propos de Valéry : « ces cahiers sont mon vice [...] des contre-œuvres, des contre-fini¹⁰¹⁰ ». Si l'écrivain y voit un gouffre dangereux, il se déresponsabilise en disant dans une note de 1933-34 : « [les cahiers] sont les tâtons du matin ; et je suis comme *non moi-même* [...] quand quelque circonstance m'empêche de faire mon heure ou deux de culture psychique...¹⁰¹¹ ». L'écriture est pourtant ce qui permet à l'homme d'être soi, où d'être un autre, l'écrivain, elle ira jusqu'à faire avouer à Valéry qu'elle lui sert à « reclasser l'homme qu' [il] est ».

À travers les innombrables pages des *Cahiers*, le lecteur sera à même de trouver des commentaires, notes, ajouts et réflexions autour de Teste, ce qui pose un grand problème du point de vue de l'identité narrative. De la même manière que les formules des *Cahiers* débordent sur *Monsieur Teste*, le personnage empiète sur les réflexions secrètes du poète. Cet échange crée un « lien » particulier car l'écrivain s'approprie son héros, et le tient en vie. C'est ce qui se produit à travers les lignes suivantes :

« Teste chargé des liens. / Je sais tant de choses – je me doute de tant de connexions – que je ne parle plus. Je ne pense même plus, pressentant dès que l'idée se lève qu'un immense système s'ébranle, qu'un énorme labeur se demande, que je n'irai point jusqu'où je sais qu'il faudrait aller. Cela me fatigue en germe. Je n'aurai pas le courage d'entrer dans le détail de cet éclair qui illumine instantanément des années¹⁰¹² ».

Cette relation intime, ne crée-t-elle pas un lien entre Valéry et le monde ? Chemin subtil vers les autres, sous un masque transparent d'intellectuel monstrueux, Valéry déguise à peine ses sentiments. Le passage cité ci-dessus traduit justement le brouillage discursif, propre à l'écrivain : quoi de plus valéryen que l'affirmation : « je n'irai point jusqu'où je sais qu'il faudrait aller » ? Par ailleurs, c'est l'écrivain lui-même

¹⁰¹⁰ PV, Ego, Cahiers I, éd. citée, p. 11.

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰¹² PV, Cahiers I, éd. citée, p. 49.

qui, au bout du parcours ardu d'une incessante quête intellectuelle, s'interroge sur ses propres limites, la tâche partagée avec son double s'avère moins difficile.

Borges, de son côté, reconnaît un attachement intime allant au delà du simple acte d'écrire, il ressent un sentiment singulier : par exemple, dans le cas de Funes où le narrateur est l'auteur lui-même. L'écrivain va jusqu'à confier : « dans le cas de Funes, par exemple, je l'imagine très bien. J'imagine sa maison, j'imagine sa ville où il a vécu, et cette nuit, et cette longue conversation, et la lueur de la cigarette ...¹⁰¹³ ». Le fictif traverse avec aisance le réel, avec une simplicité telle qu'il transforme le protagoniste en ami intime, en double, en miroir et, absurdité majeure, en justificatif de l'existence de l'auteur.

Et Borges de citer Léon Bloy, avec l'idée que « tout, dans l'univers, est une espèce d'écriture¹⁰¹⁴ » ; et de se remémorer aussi une théorie de Thomas de Quincey : « même les choses les plus petites pourraient être des miroirs secrets des plus grandes ». Nous pourrions nous demander si, à travers le glissement vers une écriture autobiographique, l'auteur ne cherche pas à trouver la réponse finale à sa propre existence. Nous avons dit que l'auteur fait souvent subir à ses personnages l'expérience d'un choix déterminatif.

Concernant l'ensemble de l'œuvre de Borges, il ne semblerait pas exagéré de dire qu'elle est toujours autobiographique. L'écrivain, par exemple, est personnellement lié à ses deux contes *Pierre Menard autor del Quijote* et *Funes el memorioso*. Le premier, -écrit après un accident que Borges subit en 1938¹⁰¹⁵ et à la suite duquel il craint d'avoir perdu la capacité de réfléchir-, présente un personnage ayant un « excès d'intelligence¹⁰¹⁶ ». Le second, qui en revanche met en place un personnage qui « n'est pas intelligent¹⁰¹⁷ », fut écrit comme thérapie contre l'insistante insomnie dont souffre l'auteur. Celui-ci accable son héros en faisant sur lui un transfert de sa propre

¹⁰¹³ G. Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, éd. citée, p. 120.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 130.

¹⁰¹⁵ Voir les *Entretiens* avec G. Charbonnier où Borges explique les circonstances de cet accident survenu l'année de la mort de son père. Suite à une chute dans un escalier, le jeune-homme qui entra en convalescence pendant un mois confia avoir eu peur de perdre son « intégrité mentale ». JLB, Notes de Pierre Menard, I, éd. citée, p. 1570.

¹⁰¹⁶ G. Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, éd. citée, p. 111.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 113.

impossibilité de se reposer, il explique à propos de Funes : « dormir [...] c'est s'abandonner à l'oubli total. Oublier son identité, ses circonstances. Funes ne le pouvait pas¹⁰¹⁸ ». Notons que le sommeil apparaît comme un problème essentiel auquel l'identité et la mémoire sont inhérentes. Sans l'oubli, l'homme se noie, se perd : « Funes [...] n'a que cette vaste mémoire qui l'accable et qui le fait mourir très jeune¹⁰¹⁹ ».

En plus, comme l'a fait Valéry avec Teste, l'auteur procure à ses personnages de fiction une autonomie¹⁰²⁰. Ses personnages semblent vivre leur propre existence. Ceci nous rappelle que l'auteur avait attribué à Teste le fait d'avoir vécu, à son insu, « une certaine vie¹⁰²¹ ».

Au delà de recréer un univers fictif où les personnages réels cohabitent en harmonie avec les personnages de fiction, Borges devient son personnage afin d'éteindre toute spéculation quant à la vraisemblance narrative. L'auteur feint de rapporter, raconter, témoigner, quand en réalité, il imagine. Par ailleurs, Borges pousse l'effet de miroir auteur-personnage jusqu'à penser que certains écrivains deviennent à leur insu esclaves de leur fiction¹⁰²². C'est un peu ce qu'avait soutenu Borges dans *Valéry como símbolo*, recueilli dans *Otras inquisiciones*, en disant que les deux auteurs étaient nés de leurs œuvres.

Pour E. Rodríguez Monegal la réalité de l'écrivain argentin est en définitive « cauchemardesque », il n'est donc pas étonnant que ses fictions imitent « une réalité hallucinée » propre à l'auteur. Borges doit être compris, d'après lui, « comme une littérature dans une autre », c'est-à-dire comme l'exemple incarné de l'idée qu'il défend,

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 113.

¹⁰²⁰ A. Bioy Casares soutient : « Quand nous nous rencontrons pour travailler aux contes, Borges a l'habitude de m'annoncer qu'il apporte des nouvelles de tel ou tel personnage. Comme s'il les avait vus, comme s'il vivait avec eux. [...] Les personnes et la comédie qu'elles tissent l'attirent. C'est un observateur aigu d'idiosyncrasies, un caricaturiste véridique [...] Je me demande si une partie du Buenos Aires de maintenant, que la postérité gardera, ne consistera en épisodes et en personnages d'un roman inventé par Borges. Il en sera probablement ainsi, car j'ai constaté que la parole de Borges confère aux gens plus de réalité que la vie même ». JLB, L'Herne, éd. citée, p. 17.

¹⁰²¹ MT p. 7.

¹⁰²² Borges affirmera justement : « Wakefield n'a pas été le symbole de la vie de Hawthorne, au contraire, Hawthorne a vécu une vie dont la raison d'être réside dans l'écriture de Wakefield : non la fiction subordonnée à la vie – comme l'on pourrait le croire – mais la vie mystérieusement justifiée et subordonnée à l'existence d'une fiction. Tout ceci [...] transforme l'auteur en personnage de conte fantastique ». A. M. Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, éd. citée, p. 97.

un écrivain hors genre puisqu'il les a tous côtoyés, allant de l'ultraïsme des années vingt aux périodes néoclassicistes en passant par des « courants opposés et même s'excluant¹⁰²³ ».

Comme nul n'ignore, l'identité est un des thèmes préférés des deux écrivains. *Monsieur Teste*, ce livre de sable sans début ni fin précises, sans intrigue proprement dite, est issu de la plume d'un jeune auteur qui a peur de perdre son identité dans la vaste entreprise littéraire. *Funes el memorioso* est issu, au contraire, de la plume d'un écrivain qui craint de ne pas pouvoir échapper à sa destinée littéraire¹⁰²⁴. En fin de compte, les deux écrivains se remettent en question afin de pouvoir se construire une identité propre, ne serait-ce qu'à travers la fiction. Si Valéry fait dire à Teste « Je méprise ce que je sais – ce que je puis¹⁰²⁵ », Borges écrit : « Je peux tout être, laisse-moi dans l'ombre ». Une partie de leur identité, trouve sa complétude dans l'autre et s'inscrit dans le temps, à travers la littérature.

Cependant, comme l'indique Valéry dans la préface, il est fondamental d'être prudent quant au mimétisme qui s'opère entre l'écrivain et sa créature : « [Teste] me ressemble d'aussi près qu'un enfant semé par quelqu'un dans un moment de profonde

¹⁰²³ Comme preuve des parallélismes évidents qui se tissent entre l'écrivain argentin et certains de ses héros, Rodríguez Monegal explique : « un examen attentif de l'œuvre de Borges permet facilement de démontrer que lui, tout comme Funes, se sentit parfois *solitaire et lucide spectateur d'un monde multiforme, instantané et presque intolérablement précis* ; que ce n'est pas seulement John Vincent Moon qui parle quand il assure *Ce qui fait un homme c'est comme si tous les hommes le faisaient [...]* Peut-être *Shopenhauer a-t-il raison : moi je suis les autres ; n'importe quel homme est tous les hommes. Shakespeare est en quelque manière le misérable John Vincent Moon [...]* ; que les mêmes mots par lesquels Yu Tsun exprime sa perplexité face au labyrinthe inventé par son ancêtre (*je me sentis... perceuteur abstrait du monde*) avaient été utilisés avant par son inventeur pour communiquer sa perplexité métaphysique, au cours d'une nuit du faubourg en 1928, en présence de la subite intuition de l'éternité ; que l'un des arguments utilisés par Jaromir Hladik dans sa *Vindicación de la Eternidad* (*le nombre des expériences possibles de l'homme n'est pas infini et ... il suffit d'une seule répétition pour démontrer que le temps est une supercherie*) avait été employé par Borges, avant *El milagro secreto* dans *Nueva refutación del Tiempo*. Emir Rodríguez Monegal, « Borges essayiste », traduction Simone Beckmann et Jean de Milleret, JLB L'Herne, éd. citée, p. 350.

¹⁰²⁴ Dans les entretiens du *Libro de diálogos*, le poète argentin dit : « Yeats croyait en *La grande mémoire* [...] « Il pensait que dans tout homme convergent, disons, ces virtuellement infinis ancêtres, de sorte qu'il n'est pas nécessaire pour l'auteur d'avoir beaucoup d'expériences personnelles, puisqu'elles sont toutes là : chacun dispose de ce secret réceptacle de mémoires, et cela suffit pour la création littéraire ». Osvaldo Ferrari-JLB, *Libro de diálogos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1986, p. 40.

¹⁰²⁵ MT p. 130.

altération de son être ressemble à ce père hors de soi-même¹⁰²⁶ ». Toutefois, l'homme s'acharne, irrémédiablement, à « faire survivre à soi ce qu'[il] obtient de plus rare¹⁰²⁷ ».

Or, revenant à Borges, peu importe si « l'immortel » Homère a oublié qu'il a chanté *l'Odyssée*, peu importe qui a écrit *l'Odyssée*, peu importe également qui fut Homère, l'essentiel étant que la littérature subsiste comme bien universel commun aux hommes. Ainsi, dans *Funes el memorioso* nous lisons : « Nous savons peut-être profondément que nous sommes immortels et que, tôt ou tard, tout homme fera tout et saura tout¹⁰²⁸ ».

L'amitié et l'écriture sont aussi deux éléments constitutifs de la recherche identitaire. Ici, l'écrivain suggère leur présence essentielle. Notons que l'évocation des autres apparaît très souvent à travers la figure de la métonymie, « visage » ou « figure », ce qui souligne l'importance de l'identité.

Désespéré, l'auteur déclare à la fin de son poème, *Un Ciego* :

« Pienso que si pudiera ver mi cara
Sabría quien soy ». /

« Et mon visage, là... Si je pouvais le voir,
Je saurais qui je suis ...¹⁰²⁹ ».

Songons à la qualité essentielle du miroir (et de toute autre surface réfléchissante comme l'eau ou le métal) comme le seul objet pouvant renvoyer à l'homme son image. Paradoxalement, si la reconnaissance est interdite à l'aveugle, il constate que la véritable essence des choses est une recherche qui peut prendre une vie

¹⁰²⁶ À ce propos, dans son article intitulé *Valéry como símbolo*, dans *Otras inquisiciones*, Borges nous met en garde contre cet amalgame dangereux : « Valéry a créé Edmond Teste ; ce personnage serait un des mythes de notre siècle si tous, au fond de nous-mêmes, nous ne le tenions pour un simple *Doppelgänger* de Valéry. Pour nous, Valéry est Edmond Teste. Autrement dit Valéry est un dérivé du chevalier Dupin, d'Edgar Allan Poe et de l'inconcevable Dieu des théologiens. Ce qui, selon toute vraisemblance, n'est pas vrai ». JLB, *Valéry como símbolo*, *Otras inquisiciones*, I, p. 64. JLB, *Valéry comme symbole*, *Autres Inquisitions*, I., p. 728. Nous renvoyons également à Jean-Michel Rey, « La ruine et l'héritage » in *Paul Valéry : l'aventure d'une œuvre*, Seuil, 1991, pp. 157-174.

¹⁰²⁷ MT p. 10.

¹⁰²⁸ JLB, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 515.

¹⁰²⁹ JLB, *Un Ciego*, *La Rosa profunda*, III, p. 103. JLB, *Un Aveugle*, *La Rose profonde*, II, p. 568.

entière : c'est la quête poétique, qui est substantielle et finale. D'un côté existe le monde, d'un autre, la littérature pour l'écrire et la poésie pour louer la beauté. En effet, il constate :

« He perdido solamente
La vana superficie de las cosas ». /

« Je me redis que je n'ai rien perdu des choses
Que leur vaine surface¹⁰³⁰ ».

Ces réflexions viennent rejoindre, dans une certaine mesure, une des réflexions de *Monsieur Teste*, que nous lisons dans *Quelques pensées* : « Je veux n'emprunter au monde (visible) que des forces – non des formes, mai de quoi faire des formes¹⁰³¹ ». À cette idée vient se greffer un des passages les plus significatifs, touchant à l'ambiguïté de l'apparence des choses. Si le poète argentin, devenu aveugle, se sent libéré de l'aspect physique des êtres, des objets et de leurs vaines surfaces, dans les *Extraits du Log-Book*, Teste semble être préoccupé par le même point. Nous lisons :

« Il y a des personnages qui sentent que leurs sens les séparent du réel, de l'être. Ce sens en eux *infecte* leurs autres sens. / Ce que je vois m'aveugle. Ce que j'entends m'assourdit. Ce en quoi je sais, cela me rend ignorant. J'ignore en tant et pour autant que je sais. Cette illumination devant moi est un bandeau et recouvre ou une nuit ou une lumière plus... Plus quoi ? Ici le cercle se ferme, de cet étrange renversement : la connaissance, comme un nuage sur l'être ; le monde brillant, comme taie et opacité. / Otez toute chose que j'y voie¹⁰³². »

Le penseur exquis parle en effet des sens qui « aveuglent » tout en proposant de son côté une vision semblable à l'idée borgésienne. Le passage cité ci-dessus semble remettre en question le système secret de Teste. Il suggère, à travers le verbe infecter et les comparaisons de contraires, que l'excès de connaissance pourrait éloigner le savant de la vérité, et même de ce qu'il a de plus précieux : son identité.

¹⁰³⁰ *Ibid.*, III, p.103 ; *Ibid.*, II, p. 568.

¹⁰³¹ MT p. 127.

¹⁰³² MT p. 61.

La littérature, ainsi que l'indiquent les trois exemples cités ci-dessus, est ce qui, pour Borges, peut « sauver » l'homme (ici l'aveugle) de sa perte, c'est-à-dire que l'écrivain va de sa non-identité vers une autre identité possible, liée plus encore à l'introspection et à sa destinée littéraire. L'idée est confirmée dans *On his blindness*¹⁰³³, à la lumière des vers finaux :

« A los otros les queda el universo ;
A mi penumbra, el hábito del verso » /

« Il reste aux autres l'univers ;
A ma pénombre, rien que l'usage des vers¹⁰³⁴ ».

Il importe d'observer que dans le processus d'identification qui a lieu entre l'écrivain et son protagoniste apparaissent d'autres personnalités perturbatrices. Dans *Monsieur Teste* on voit surgir le « démon », et il nous semble qu'il peut incarner, dans une certaine mesure, l'intellectuel : « chacun de ces démons se regardait assez souvent dans un miroir de papier ; il y considérait le premier ou le dernier des êtres¹⁰³⁵ ». Dans un cercle qui se rapproche d'une spirale sans issue, les intellectuels sont à leur tour manipulés par d'autres intellectuels, et ils décident de leur sort. C'est pourquoi le narrateur de *Lettre d'un ami* dit : « à une lueur apocalyptique, je crus entrevoir le désordre et la fermentation de toute une société de démons¹⁰³⁶ ».

À son tour l'écrivain célèbre se dépersonnalise. Comme nous l'avons évoqué, il se transforme en allant du narcissisme à la haine de soi, s'éloignant de son œuvre écrite qu'il défend et de laquelle il ne réussit pas à se défaire.

¹⁰³³ Le titre original du poème est en anglais.

¹⁰³⁴ JLB, *On his blindness*, *El Oro de los tigres*, II, p. 477. JLB, *On his blindness*, *L'Or des tigres*, II, p. 269.

¹⁰³⁵ MT p. 92.

¹⁰³⁶ MT p. 91. Nous rappellerons que si les démons incarnent dans ce passage le contraire de l'intelligence et du vrai talent, Teste sera à son tour le « démon même des possibilités », incarnant encore une fois, un rôle paradoxal. MT p. 11.

Dans la quête identitaire qui s'impose à son insu, beaucoup de questions restent pour Teste -et par conséquent pour le lecteur- sans réponse. « Je contiens un être moindre auquel il me faut obéir sous une peine inconnue, qui est mort¹⁰³⁷ » : cette formule pose d'emblée le problème du double lié au passé. L'adjectif « moindre » pourrait faire allusion à l'esprit, en opposition au corps, et ainsi l'assertion épouserait les principes du système de Teste dont nous ignorons presque tout, sauf la primauté de son intellect sur tout le reste. La notion de mort pourrait évoquer le passé et plus précisément les ancêtres. Il n'est pas étonnant que Teste veuille s'inscrire dans le temps, et pour cela il est nécessaire de suivre les traces d'un passé inévitable. En tout cas, la déclaration suivante confirme l'idée d'une succession, d'une destinée, peut-être d'un hasard : « Ce qui me contraint n'est pas moi¹⁰³⁸ ». Si Teste semble obéir à un double tyrannique, il n'en est pas moins tyran avec son propre entourage. Notons en outre que le narrateur s'interroge sur l'origine de la supériorité intellectuelle de Teste, à savoir si elle est « éduquée » ou « transformée ». Nulle fiche génétique de Teste ne nous est accordée, encore moins une notice biographique. Toutefois, il serait intéressant de se pencher sur les possibles géniteurs d'un tel monstre, sans oublier Valéry, son père virtuel. En effet, à travers ce que l'auteur a intitulé *Extraits du Log Book de M. Teste*, qui n'est pas sans rappeler les *Cahiers*, le lecteur a accès à un ensemble de réflexions, tout aussi hermétiques que contradictoires, au point de se demander si celles-ci éclairent les aspects obscurs du personnage ou, au contraire, le rendent plus flou.

Dans l'une de ces notes, Teste découvre ce qu'il nomme une « admirable parenté mathématique des hommes¹⁰³⁹ ». Le terme « mathématique » (de Teste on évoque la « géométrie de [s]a souffrance¹⁰⁴⁰ ») si cher à Valéry, vient s'associer à la rigueur et à la précision que Teste s'acharne à exercer sur lui-même. Mais peut-être évoque-t-il aussi d'autres liens plus ou moins secrets qui créent des correspondances fondamentales entre les hommes ? Le fait de reconnaître qu'un geste personnel peut être mimé par un semblable élargit le champ d'étude du personnage du début de *Monsieur Teste*. Aussi poursuit-il dans les *Extraits* : « cet acte essentiel de moi, cette définition, cette condition singulière – existe sur cet autre visage, sur ce visage de quelque mort,

¹⁰³⁷ MT p. 64.

¹⁰³⁸ MT p. 64.

¹⁰³⁹ MT p. 67.

¹⁰⁴⁰ MT p. 32.

sur celui-ci déjà, encore sur cet autre – en divers âges, époques¹⁰⁴¹ ». Cette réflexion permet au personnage de se placer à égalité de ses semblables dans un passage qu’il commence ainsi : « Méditations sur son ascendance, sa descendance. Étrangeté de ces échos de l’UN¹⁰⁴² ».

Pour l’écrivain de *Ficciones*, la question de l’héritage devient nécessaire au problème identitaire. Il est évident que l’essence de l’homme comprend un passé et un acquis qui lui sont personnels, mais il est également l’héritier hasardeux d’un passé commun historique et génétique. Borges touche à cette réflexion dans le poème *Soy*¹⁰⁴³, datant de 1975, inscrit dans *La Rosa profunda* :

« Soy el que es nadie, el que no fue una espada
En la guerra¹⁰⁴⁴. Soy eco, olvido, nada ».

« Je ne suis personne, ni ne fus une épée
En guerre. Écho je suis, oubli je suis, néant¹⁰⁴⁵ ».

Notons le choix du nom « écho », dont nous venons d’évoquer le sens qu’il a pour Valéry. Si, pour ce dernier, ce terme évoque une fraternité, une familiarité qui l’oblige à affirmer sa part commune avec les autres, pour Borges, tout au contraire, il accentue le vide, le non-être. *In fine*, tout homme est voué à l’oubli, qu’importe la

¹⁰⁴¹ MT p. 66.

¹⁰⁴² MT p. 66.

¹⁰⁴³ JLB, *Soy, La Rosa profunda*, III, p. 89. JLB, *Je suis, La Rose profonde*, II, p. 566.

¹⁰⁴⁴ Nul n’ignore que l’écrivain fait ici allusion aux conquêtes guerrières de ses ancêtres dont il loue sans cesse les prouesses. L’arrière grand-père maternel de Borges, le colonel Isidoro Suarez, héros de nombreuses guerres en Argentine, au Pérou et en Bolivie à l’aube du XIX^e siècle, participa notamment à l’indépendance des pays de l’Amérique du Sud. Borges l’immortalise dans *Colonel Suarez*, dans *La Moneda de Hierro*, publié en 1976. L’écrivain avait également rendu hommage, dans l’un de ses premiers recueils de poèmes, à son grand-père maternel Isidoro Acevedo Laprida, à qui un long poème éponyme lui est consacré dans « Cuaderno San Martín », en 1929. L’admiration que le poète porte aux exploits militaires de sa lignée est un leitmotiv borgésien et revendique, dans un sens plus large, l’importance du courage dans l’action, qualité essentielle d’un homme (inhérente à l’histoire des gauchos argentins) dont l’écrivain se dit dépourvu. Enfin, dans « Einar Tambarskelver », le poète déclare : « Odín o el rojo Thor o el Cristo Blanco... / Poco importan los nombres y sus dioses ; / No hay otra obligación que ser valiente. » / « Odín, le rouge Thor ou le Christ Blanc... / Peu nous importent les noms et leurs dieux ; / Être vaillant, voilà le seul devoir ». JLB, *Einar Tambarskelver, La Moneda de hierro*, III, p. 146. JLB, *Einar Tambarskelver, La Monnaie de fer*, II, p. 594.

¹⁰⁴⁵ JLB, *Soy, La Rosa profunda*, III, p. 89. JLB, *Je suis, La Rose profonde*, II, p. 566.

grandeur de ses actes. L'idée chère à Borges apparaît également dans son poème *The thing I am*, du recueil *Historia de la noche*, publié en 1977 :

« Soy el que sabe que no es más que un eco,
[...]
Soy lo que sobrevive a los cobardes
Y a los fatuos que ha sido ». /

« Je suis celui qui sait qu'il n'est rien d'autre qu'un écho,
[...]
Je suis cette chose qui survit aux lâches
Et aux présomptueux qu'elle a été¹⁰⁴⁶ ».

Le thème du courage guerrier revient sous une autre forme, mais pour mettre toujours en valeur l'insignifiance de l'homme ou plutôt l'attitude humble qu'il lui convient d'adopter face aux autres, à l'histoire et à l'Univers. L'auteur utilise souvent le nom « chose » pour faire référence à l'homme.

Dans les réflexions du début de *M. Teste*, le narrateur explique que les véritables génies sont des hommes inconnus et discrets, tandis que les célébrités sont des êtres prétentieux et narcissiques. À ce propos il confie, au sujet de ces génies inconnus : « ils auraient refusé, à mon sentiment, de se considérer comme autre chose que des choses¹⁰⁴⁷ ». Vertus essentielles de l'homme borgésien et de l'auteur lui-même, la sagesse et l'humilité sont ici défendues également par ce « narrateur alias Valéry ».

À travers le journal de Teste l'écrivain s'interroge sur l'origine et « les échos de l'UN¹⁰⁴⁸ », qui constituent une inexplicable « forêt de relations et de correspondances¹⁰⁴⁹ » entre des êtres de « divers âges » ou « époques¹⁰⁵⁰ ». Pour lui, le genre humain présente des analogies élémentaires qui lui sont propres et que le système

¹⁰⁴⁶ JLB, *The thing I am*, *Historia de la noche*, III, p. 196-197. JLB, *The thing I am*, *Histoire de la nuit*, II, p. 628.

¹⁰⁴⁷ MT p. 17-18.

¹⁰⁴⁸ MT p. 66.

¹⁰⁴⁹ MT p. 67.

¹⁰⁵⁰ MT p. 66.

testien essaie en vain de saboter. À l'Opéra, lorsque le narrateur se trouve réuni avec son ami, il comprend la crainte de ce dernier de « ressentir par masses des choses intimes¹⁰⁵¹ ». Et, sans y parvenir, le narrateur cherche à trouver la faille du système, la part humaine de Teste puisqu'il s'écrie : « il aime, il souffre, il s'ennuie. Tout le monde s'imité¹⁰⁵² ».

Un des thèmes essentiels pour les deux écrivains, est celui des héritages littéraires, thème à son tour inhérent à la quête et à l'écriture de soi.

Nous connaissons l'obsession constante du jeune Valéry : trouver sa propre voie littéraire, dépourvue des influences de ses maîtres qu'il n'hésite pas à remettre en question. À ce sujet il affirme dans les *Cahiers* : « Il n'y a pas d'écrivains originaux¹⁰⁵³ ». En revanche, pour atteindre une part d'originalité, il faut savoir choisir les sources véritables, enrichissantes, qu'il va falloir assimiler pour se dépasser soi-même et dépasser les autres. L'incipit de *Monsieur Teste* débute sur la désormais célèbre assertion du narrateur « La bêtise n'est pas mon fort », et ce dernier de conclure « Je n'ai pas retenu le meilleur ni le pire de ces choses : est resté ce qui l'a pu¹⁰⁵⁴ ». C'est ce choix élémentaire que Teste viendra souligner par la suite, quand il affirme : « Je retiens ce que je veux¹⁰⁵⁵ ».

On peut constater que cette inquiétude est fondamentale dans l'œuvre de l'écrivain argentin. Pour Borges, le terme « écho » évoque sans doute une dimension supplémentaire : une réflexion, une réverbération, une résonance, oui, mais qui transforment l'être en source de milliers de reflets littéraires, historiques, génétiques, culturelles. D'une part, ce mot replace l'homme dans l'espace, il absorbe des connaissances des anciens, qu'il digère et qu'il offre à son tour à sa progéniture. Mais le terme fait sans doute aussi allusion au temps, à l'instant fugace qu'est l'existence humaine. Enfin, il prétend sans doute mettre en lumière le caractère éphémère de l'homme, comme le montrent encore ces vers de *The thing I am*¹⁰⁵⁶ :

¹⁰⁵¹ MT p. 25.

¹⁰⁵² MT p. 24.

¹⁰⁵³ PV, Oeuvres, éd. citée, p. 24.

¹⁰⁵⁴ MT p. 15.

¹⁰⁵⁵ MT p. 19.

¹⁰⁵⁶ Le titre du texte original est en anglais.

« Soy apenas la sombra que proyectan
Esas íntimas sombras intrincadas.
Soy su memoria, pero soy el otro ». /

« Je suis à peine l'ombre que projettent
Ces intimes ombres enchevêtrées.
Je suis leur mémoire, mais je suis l'autre¹⁰⁵⁷. »

Dans cette quête de soi à travers le temps il est un élément qui revient sans cesse : la mémoire. Dans le liminaire de *Monsieur Teste* le narrateur-personnage nous livre un compte rendu où il confie être en paix avec soi-même puisqu'il a su rester fidèle à soi-même, à l'abri des faux-semblants, loin des plaisirs superficiels. La mémoire jouera un rôle important dans cette réflexion à rebours d'une existence entière, car elle permet de faire un choix.

Cependant, les deux écrivains s'accordent sur la part d'inconnu et de hasard qui intervient, nécessaire à la création littéraire. Teste, pour sa part, l'indique clairement : « c'est ce que je porte d'inconnu à moi-même qui me fait moi¹⁰⁵⁸ ». Quant à l'auteur de *Historia universal de la infamia*, il explique qu'à ses débuts il n'osait pas écrire des contes, se sentant dans ce genre comme un « intrus ». Il se confiait ainsi : « J'ai pris des histoires vraies [...] pour m'amuser et, un peu, pour mystifier le lecteur il me fallait changer un peu la géographie, inventer des détails qui donnent l'impression du vrai¹⁰⁵⁹ ».

2- Concept de la littérature

Dans sa recherche d'un système fini, Edmond Teste développe, à l'image de Valéry, une langue personnelle dans laquelle il est libre de se promener ou de se perdre.

¹⁰⁵⁷ JLB, *The thing I am, Historia de la noche*, III, p. 196-197. JLB, *The thing I am, Histoire de la nuit*, II, p. 627.

¹⁰⁵⁸ MT p. 64.

¹⁰⁵⁹ G. Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, éd. citée, p. 93.

Une fois chez lui, il confie par ailleurs au narrateur-personnage : « Je suis ici chez MOI. Je parle ma langue¹⁰⁶⁰ ». Toutefois, la réclusion de Teste est souvent imaginaire, issue de sa propre abstraction : il s'efface au point de se rendre presque *invisible*¹⁰⁶¹. Émilie le voit tel *un grand génie incommunicable*¹⁰⁶².

À maintes reprises, il avoue être l'esclave de cet autre labyrinthe qu'est l'homme lui-même, il constate sa part d'incertitude, par exemple lorsqu'il s'écrie : « Que peut un homme ?... Que peut un homme !¹⁰⁶³ ». Puis il revient sur la même formule « Que peut un homme ? Je combats tout, – hors la souffrance de mon corps, au-delà d'une certaine grandeur. C'est là, pourtant que je devrais commencer. Car, souffrir, c'est donner à quelque chose une attention suprême¹⁰⁶⁴ ».

S'il faut définir l'œuvre littéraire, Valéry n'hésite pas à y introduire le concept du monstrueux, parce qu'elle regroupe des éléments issus de périodes différentes ainsi que des états d'esprit de l'auteur et des circonstances inespérées. L'écrivain confiait dans les entretiens accordés à F. Lefèvre :

« [...] une œuvre est toujours un *faux* (c'est-à-dire une *fabrication à laquelle on ne pourrait pas faire correspondre un auteur agissant d'un seul mouvement*. Elle est le fruit d'une collaboration d'états très divers, d'incidents inattendus ; une sorte de combinaison de points de vue originellement indépendants les uns des autres). Le lecteur, être instantané, se trouve en présence d'un monstre formé de durées très différentes de nature et de développement et il est nécessaire qu'il en soit ainsi¹⁰⁶⁵... ».

Le poète confie en outre que le processus scriptural est un parcours criblé de coupures : nous pourrions évoquer ces moments comme des « temps intermédiaires » desquels parle l'auteur dans *Monsieur Teste*. Ainsi, il confiera : « l'acte d'écrire ne peut se prolonger jusqu'à remplir l'étendue d'un livre sans exiger une rupture presque

¹⁰⁶⁰ MT p. 28.

¹⁰⁶¹ MT p. 44.

¹⁰⁶² MT p. 44.

¹⁰⁶³ MT p. 29.

¹⁰⁶⁴ MT p. 33.

¹⁰⁶⁵ F. Lefèvre, Préface aux *Entretiens avec Paul Valéry*, éd. citée, p. 107-108.

incessante du dessein initial ». Les circonstances qui interrompent l'écriture servent à l'auteur pour réélaborer ses brouillons car, selon le poète, il ne peut y avoir de place pour ce qu'il nomme la « spontanéité telle quelle¹⁰⁶⁶ ». Dans *Quelques pensées*, les notes prétendues de Teste évoquaient parallèlement ce problème. Comme nous le savons, les allusions à la « probabilité » sont nombreuses, Teste étant dès la préface défini comme le « démon de la possibilité¹⁰⁶⁷ ». Dans ces notes, donc, nous lisons :

« Tout ce que je fais et pense n'est que Spécimen de mon possible. / L'homme est plus général que sa vie et ses actes. Il est comme prévu pour plus d'éventualités qu'il n'en peut connaître. / M. Teste dit : Mon possible ne m'abandonne jamais ».

Ceci confirme l'idée de la monstruosité de l'œuvre dans le sens où elle est, comme Borges l'entend, unimaginable et inassible telle que ce dernier a voulu le faire comprendre à travers l'idée d'un livre infini comme le sable. Le même point de vue surgit chez l'écrivain argentin qui assure que le poète est au service de quelque chose « qui le transcende et qui le dépasse¹⁰⁶⁸ ». Pour revenir encore à *Monsieur Teste*, dans *Quelques pensées* il est dit que le protagoniste est un « être qui en a fini avec les mots abstraits, – qui a rompu avec eux¹⁰⁶⁹ ». C'est pourquoi Teste ne veut plus lire, et qu'il a développé un système de dialogue tout à fait particulier avec Émilie, presque sa seule interlocutrice.

Nul n'ignore en effet que Borges portait sur les « brouillons » une vision hautement optimiste jusqu'à dire qu'il ne peut y avoir de texte définitif, et jusqu'à affirmer que, même les œuvres de deux de ses maîtres, Schopenhauer et Joyce, gagneraient à être réécrites. Car, quelle complétude, quelle perfection peut-on attendre d'une œuvre écrite quand on sait que, comme le pense l'écrivain : « le langage même est une convention¹⁰⁷⁰ ». C'est ce que l'auteur affirmera en 1985 : « el lenguaje mismo es fantástico... la audacia de suponer que podemos fijar el mundo en palabras es fantástica » / « le langage lui-même est fantastique... l'audace de supposer que l'on

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*, p. 108.

¹⁰⁶⁷ MT p. 11.

¹⁰⁶⁸ C. R. Stortoni, *Diccionario de Borges*, éd. citée, p. 177. Nous traduisons.

¹⁰⁶⁹ MT p. 125.

¹⁰⁷⁰ JLB, *Pornographie et censure*, JLB, L'Herne, éd. citée, p. 96.

peut fixer le monde en quelques mots est fantastique¹⁰⁷¹ ». On comprend mieux encore pourquoi, pour l’auteur de *Ficciones*, la littérature est surtout « fantastique ».

S’il fallait ne retenir qu’une conviction de Borges à l’égard de la littérature, on pourrait dire qu’il ne se proclame à aucun moment comme l’auteur unique de ses textes puisqu’il se définit avant tout comme un lecteur et ensuite comme le maillon de l’infinie histoire littéraire. Depuis l’espace inconcevable, depuis cette formidable abstraction où, simultanément, se loge l’ensemble des rêves que « quelqu’un rêve », il n’est pas difficile de justifier cette phrase de Borges :

« Ha soñado la enumeración que los tratadistas llaman caótica y que, de hecho, es cósmica, porque todas las cosas están unidas por vínculos secretos ». /

« Il a rêvé l’énumération que les auteurs de traités appellent chaotique et qui, en vérité, est cosmique, puisque toutes les choses sont unies par des liens secrets¹⁰⁷² ».

M. Foucault, entre autres, dénonçait chez Borges la déconstruction de la langue et le rendait responsable de la crise qui frappa la littérature dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Borges, à l’instar de Valéry, ne désintègre pas la langue. Au contraire, il la réinvente : c’est en quoi il est, comme Valéry, un « classique contemporain ».

Ce que l’on appela l’énumération chaotique, vieil outil littéraire qui n’est pas né avec Borges, réside dans une accumulation dans l’espace idéal de la langue, d’objets différents, d’événements et de personnes distants par les lieux et les époques ; avec l’intention d’évoquer un ordre dit « cosmique ». L’auteur adhère à cette vision et choisit d’abstraire et d’universaliser, allant vers une logique des siècles où tout se simplifie, grâce à un principe d’identité « paradisiaque ».

Enfin, nous souhaitons nous pencher sur la note suivante, rédigée par Valéry, apparaissant au pied de la première page de la *Lettre d’un ami*. Nous la transcrivons :

¹⁰⁷¹ C. R. Stortoni, *Diccionario de Borges*, éd. citée, p. 136. Nous traduisons.

¹⁰⁷² JLB, *Alguien sueña, Los Conjurados*, III, p. 471. JLB, *Quelqu’un rêve, Les Conjurés*, II, p. 936.

« Quelques bons esprits ayant admis, quoique sans preuves matérielles, que cette lettre avait été adressée à M. Teste par un écrivain de ses amis, on a cru la devoir joindre à ce recueil qui pouvait se passer d'elle, comme elle de lui¹⁰⁷³ ».

Ce procédé est en effet extrêmement borgésien, car l'auteur n'a de cesse d'utiliser des éléments de ce genre, pour appuyer ou justifier la vraisemblance de l'intrigue. La précision de Valéry est d'autant plus intéressante qu'elle fait intervenir un personnage éventuellement réel, écrivain de surcroît. Nous considérons également la formule finale qui met l'accent sur un nouveau paradoxe. Pourquoi publier ce courrier en expliquant qu'il n'est pas d'une importance fondamentale ? Le même type d'intervention existe dans la plupart des préfaces de Borges, où l'auteur s'attarde à amoindrir les qualités esthétiques et/ou narratives de l'œuvre qu'il présente.

¹⁰⁷³ MT p. 77.

3- Le cycle éternel : Lecteur-Écrivain-Lecteur

Nous transcrivons la citation de Valéry¹⁰⁷⁴ (préalablement commentée) que Borges cite à deux reprises dans son œuvre et qui est celle qui synthétise le mieux la fusion de la pensée des deux écrivains :

« Hacia 1938, Paul Valéry escribió : ‘La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor’. No era la primera vez que el Espíritu formulaba esa observación ; en 1844, en el pueblo de Concord, otro de sus amanuenses había anotado « Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo ; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un sólo Caballero omnisciente¹⁰⁷⁵ ». /

« Aux environs de 1938, Paul Valéry écrivait : « Une histoire approfondie de la littérature devrait donc être comprise, non tant comme une histoire des auteurs et des accidents de leur carrière ou de celle de leurs ouvrages, que comme une histoire de l’esprit en tant qu’il produit et consomme de la littérature, et cette histoire pourrait même se faire sans que le nom d’un écrivain y fût prononcé. ». Ce n’était pas la première fois que l’Esprit faisait cette remarque ; en 1844, dans le bourg de Concord, un autre de ceux qui écrivent sous sa dictée avait observé : « on dirait qu’une seule personne est l’auteur de tous les livres qui existent dans le monde ; il y a en eux une unité si fondamentale qu’on ne peut nier qu’ils soient l’œuvre d’un seul homme omniscient ».

Borges affirme par la suite que c’est à Shelley que revient cette perspective et lui attribue la notion de l’existence d’un « seul poème infini » regroupant l’ensemble du génie créatif des hommes de lettres.

¹⁰⁷⁴ Nous renvoyons à l’excellent ouvrage de Nicole Celeyrette-Pietri, *Valéry et le Moi : des cahiers à l’Oeuvre*, Librairie Klincksieck, 1979.

¹⁰⁷⁵ JLB, *La Flor de Coleridge, Otras Inquisiciones*, II, p. 17, La Fleur de Coleridge, *Autres Inquisitions*, I, p. 679. Cette citation apparaît aussi dans *Introduction à la Poétique de Paul Valéry, Articles non recueillis*, Œ. C. I, p. 1154. L’auteur fournit la citation comme tirée de Emerson : ‘Essays’, 2, VIII.

En écrivant ces lignes, l'auteur argentin rappelle pourtant que cette théorie est, pour lui, encore plus ancienne et issue du panthéisme. Il choisit ainsi trois auteurs qui l'ont représentée, chacun à leur façon : Coleridge, Henry James et Wells. Mais la liste s'agrandit au fur et à mesure car il cite : George Moore, James Joyce, Oscar Wilde, et même Ben Jonson en passant par Whitman, Cansinos-Asséns et De Quincey. Borges déclare à l'instar de Valéry que tout acte est le résultat d'une suite « infinie de causes et d'effets » -non seulement dans la littérature, mais dans tous les domaines- ce qui porte à croire qu'on ne pourrait concevoir de littérature sans « un sentiment œcuménique [et] impersonnel », ou bien universel et anonyme.

Borges conclut son texte avec la paradoxale mise en garde suivante :

« quienes minuciosamente copian a un escritor, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura [...] Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre ». /

« ceux qui copient minutieusement un auteur le font d'une façon impersonnelle, le font parce qu'ils confondent cet écrivain et la littérature [...] Pendant de nombreuses années, j'ai cru que la littérature, cette chose presque infinie, était toute dans un seul homme ».

Si les deux écrivains s'accordent pour concevoir une littérature immortelle, Valéry assure qu'il serait absurde de considérer une œuvre terminée, notion que Borges a toujours mise en valeur. Le poète de *Narcisse* assurait à ce sujet :

« Il n'y a aucun signe incontestable de l'achèvement d'une œuvre. Ce sont toujours des circonstances étrangères qui nous imposent cet achèvement. [...] Nous livrons au public un certain état d'une certaine entreprise, mais il n'y a aucune relation essentielle entre cet acte ou cet accident qui, en général, nous

détache du livre, et l'objet d'attention ou le problème d'expression qui ont été le principe et le moteur de nos travaux¹⁰⁷⁶ ».

Pensons à la déclaration de Teste, quand il confie à son interlocuteur, dans *Dialogue* que si la notion d'infini ne peut être appliquée à l'être, elle peut l'être à l'écriture et il affirmera : « *L'univers n'existe que sur le papier*¹⁰⁷⁷ ».

D'autre part, comme nous avons tenté de l'analyser, les deux écrivains ont défendu le rôle novateur que le lecteur serait amené à avoir dans l'œuvre littéraire.

Les préfaces des œuvres de Borges ont souvent fait appel à la perspicacité du lecteur et ont souligné l'importance fondamentale, et presque définitive de sa participation comme condition nécessaire à la valeur de l'œuvre. C'est ainsi que l'écrivain argentin multiplie les déclarations à ce sujet, par exemple à travers un de ses textes incontournables, *Nota sobre (hacia) Bernard Shaw*, où il explique :

« Un libro es más que una estructura verbal o que una serie de estructuras verbales ; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito. [...] La literatura no es agotable por la suficiente y simple razón que un sólo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado : es una relación, es un eje de innumerables relaciones ».

« Un livre est plus qu'une structure verbale, ou qu'une série de structures verbales ; il est le dialogue engagé avec le lecteur, une intonation imposée à sa voix, et les images changeantes et durables qu'il laisse dans sa mémoire. Ce dialogue est sans fin. [...] La littérature est chose inépuisable, pour la raison suffisante et simple qu'un seul livre l'est. Le livre n'est pas une entité close : c'est une relation, c'est un centre d'innombrables relations¹⁰⁷⁸ ».

¹⁰⁷⁶ F. Léfèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, éd. citée, p. 109.

¹⁰⁷⁷ La phrase est en italique dans le texte. MT p. 107.

¹⁰⁷⁸ JLB, *Nota sobre (hacia) Bernard Shaw*, *Otras Inquisiciones*, II p. 125. JLB, *Note sur (à la recherche de) Bernard Shaw*, *Autres Inquisitions*, I, p. 789-790

Comme nous l'avons compris, l'auteur suggère que le lien lecteur-écrivain existant ou devant exister, est tentaculaire, atemporel et sans limites.

Revenant à Valéry, le narrateur-personnage avait déclaré dans *La Soirée* que « l'incohérence d'un discours dépend de celui qui l'écoute¹⁰⁷⁹ », ce qui met en lumière cette perspective de résonance réceptive.

De son côté, Borges, dans le *Diccionario de Borges*, racontant ses expériences d'orateur, déclarait que, avant même d'avoir commencé une conférence, il savait si son allocution allait avoir du succès. Il explique son expérience : « Le succès –et je suppose que c'est la même chose pour un concert ou une représentation théâtrale¹⁰⁸⁰– ou l'échec, sont antérieurs¹⁰⁸¹ ». La qualité réelle de l'œuvre ne dépendrait ainsi que des vertus de sa réception. C'est toujours dans ce sens que Borges n'hésite pas à confier que l'écrivain propose des « symboles », dont il attend de son interlocuteur le décryptage. Il ajoutera : « Quant à la signification de ces symboles, ou à la moralité qu'on peut en tirer, c'est l'affaire de la critique, des lecteurs¹⁰⁸² ».

Pour sa part, l'auteur de *La Jeune Parque* déclare d'emblée : « Le lecteur a raison¹⁰⁸³ ». En abordant cette fois-ci l'œuvre littéraire mais, avec elle, son auteur, il dit par exemple au sujet de son Maître –notons le double discours qui s'y glisse– que la renommée du « *ténébreux, hermétique et stérile* Mallarmé » est « due à ses lecteurs¹⁰⁸⁴ ». Comme l'auteur de *El Aleph*, l'écrivain retiendra la notion de va-et-vient qui est presque indispensable, voire inévitable lorsqu'un texte parvient à ses yeux. C'est pourquoi Valéry parle des livres comme des brouillons qui seraient en l'attente des modifications infinies qui pourraient être apportées par un lecteur, ici un lecteur-auteur. Il rejoint la définition de Borges qui voyait cette attitude comme un « dialogue infini ». Il dira :

¹⁰⁷⁹ MT p. 27.

¹⁰⁸⁰ Comble de sa passion pour la lecture, Borges affirme en 1983 qu'il préfère lire une pièce de théâtre à la voir représentée. Il en vient à dire : « el realidad je suis un lector et non un espectador ». Stortoni, *Diccionario de Borges*, éd. citée, p. 207. Nous traduisons.

¹⁰⁸¹ « De modo que el éxito – y supongo que ocurrirá lo mismo con un recital, con un concierto o con una representación de una pieza de teatro – o el fracaso son anteriores ». Nous traduisons.

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 117.

¹⁰⁸³ F. Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, éd. citée, p. 111

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 126.

« Je lisais peu mais dans ce peu je ne pouvais pas ne pas imaginer une foule de changements, de substitutions, d'équivalences ... peut-être étais-je un lecteur trop actif et trop dépourvu de l'espèce de confiante crédulité qu'implique et qu'exige le mouvement de la lecture... Qui s'arrête sur un passage tend à le transformer. [...] la majorité des livres ne sont pas écrits tellement que l'on n'y puisse rien changer, et le changer sans effort¹⁰⁸⁵ ».

Comme Valéry justement, l'écrivain argentin défend l'identité de l'œuvre et souligne que, une fois le texte publié, « Enquêtes » in *Ficciones* « L'œuvre durable est toujours susceptible d'une ambiguïté, d'une plasticité infinies ; elle est tout à tous¹⁰⁸⁶ [...] elle est un miroir qui fait connaître les traits du lecteur, elle est une carte du monde ». Ensuite il cite *Ficciones* : « J'ai connu ce qu'ignorent les Grecs : l'incertitude ». Si toute œuvre est d'une « ambiguïté infinie », la pensée l'est aussi, la conception de la vie, les idées philosophiques, religieuses, mathématiques, géométriques, morales, politiques et l'idée de l'univers et du monde dans lequel l'homme vit et qu'il tache de déchiffrer. Borges, comme Valéry veulent prouver au lecteur, à travers de voies différentes, que la réalité, nous mêmes, le « moi » sont paradoxaux, puisque possesseurs d'une intelligence qui, tout en étant consciente de ces contradictions infinies, ne réussit pas à trouver une réponse finale proche de la vérité, étant prisonnière de cette ambiguïté déconcertante. Cette réalité devient alors fiction, puisque le texte proposé, l'image regardée deviennent illisibles, se noient dans une infinité de lectures. Or, le mot « ambiguïté », n'est-il pas synonyme de « ce qui n'est pas sûr », c'est-à-dire aussi de la « fiction », de l'« absurde » ? C'est ainsi que ces indicateurs nous portent vers des personnages tels que M. Teste, et notamment vers des textes que nous avons déjà cités, mais qui nécessitent une relecture, tel le passage intitulé « L'homme de verre » :

« Si droite est ma vision, si pure ma sensation, si maladroitement complète ma connaissance, et si déliée, si nette ma représentation, et ma science si achevée que je me pénètre depuis l'extrémité du monde jusqu'à ma parole silencieuse ; et de l'informe chose qu'on désire se levant, le long de fibres connues et de centres

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, pp. 112-113.

¹⁰⁸⁶ Jean Wahl, « Les personnes et l'impersonnel », JLB, L'Herne, éd. citée, p. 257.

ordonnés, je me suis, je me réponds, je me reflète et me répercute, je frémis à l'infini des miroirs – je suis de verre¹⁰⁸⁷ ».

Si Teste peut arriver au centre de lui-même, c'est à l'aide d'un moi démultiplié, évoqué sous l'image des reflets que le miroir rend infinis. Cette pensée est à mettre en relation avec l'idée de l'animal archétypal exprimée par Borges dans le poème *Beppo*, du recueil *La Cifra*.

Ceci nous conduit au concept d'un monde où le réel se dilue dans un rêve irréel, où le personnage cesse d'être unique, cesse d'être tel qu'il nous a été apparemment représenté, pour devenir un autre ou plusieurs autres ou tous les hommes, ou Dieu. Dieu qui, selon Borges, est peut-être en nous mais dont l'existence est également mise en doute si nous en convenons que, si l'homme est plusieurs hommes, il se transforme en rien ou personne. Les personnages borgésiens évoluent souvent dans un temps passé mythique, plongeant parmi des « moi » multiples qui ont vécu auparavant. Ou alors ils se tournent vers l'avant, comme le fait Funes qui s'inscrit dans l'histoire. Et ce malgré le paradoxe du temps qui, comme l'eau d'Héraclite est changeant et se tourne irrévocablement vers l'avenir. Car le temps est la matière qui transforme sa pensée et sa chair. Les héros meurent, bien qu'à travers cette mélodie magique de naissance et de fin, surgissent toujours les mots éternité, immortalité, temps cyclique et éternel retour.

Les personnages, par ailleurs, quittent sans peine leur normalité et deviennent atypiques. *Monsieur Teste* et *Funes el memorioso* possèdent dans leur nom une particule de monstruosité, d'anomalie extra-humaine : le « mécanisme » pour l'un, la « mémoire » pour l'autre composent un élément déterminant qui synthétise leur identité.

¹⁰⁸⁷ MT p. 72-73.

III- L'identité, une quête incertaine

C- À la recherche d'une identité divine

1- Teste et son invention

À suivre le discours subjectif et riche en contradictions de Madame Teste tout au long de la *Lettre à un ami*, nous constatons que le couple entretient trois types de rapports.

D'abord, Émilie est le premier « objet » d'attention de son mari qui l'appelle parfois « chose ». Celle-ci déclare être une femme volontairement soumise (« je veux mon sort¹⁰⁸⁸ ») et le terme « servante¹⁰⁸⁹ » apparaît même sous ses lèvres. C'est l'étape de l'observation. Ensuite, l'épouse incarne une source vitale pour son époux. La métaphore de la femme devenant la terre-mère, prend ici une importance qui n'est pas à négliger. La description d'Émilie : « Il [Teste] retombe sur moi comme si j'étais la terre même : Il se réveille en moi, il se retrouve en moi¹⁰⁹⁰ » nous conduit à imaginer une relation à la fois sexuelle et maternelle. C'est l'étape de l'identification à l'autre. Enfin, malgré l'interdépendance des époux, Teste va dépouiller sa femme de son identité en lui imposant sa supériorité masculine et intellectuelle. D'ailleurs, elle reconnaît avoir été dépossédée de sa « force » et de sa « résistance vivante¹⁰⁹¹ ». Et elle va jusqu'à avouer qu'elle est « vue et prévue¹⁰⁹² » par son mari. C'est l'étape de la possession.

En conclusion, Émilie est l'objet – la matière –, la source et la cible de la toute-puissance de son époux et, malgré ses aveux, elle n'en est pas moins esclave. C'est pourquoi nous pouvons parler d'elle comme de la créature fabriquée par son mari. Et elle est d'une grande aide dans la quête identitaire qu'il mène car il existe à travers l'œuvre créée. Émilie, non sans quelque amertume, confesse la complémentarité du couple, mais en avouant que son « infini » est « contenu¹⁰⁹³ » dans celui de son mari.

¹⁰⁸⁸ MT p. 49.

¹⁰⁸⁹ MT p. 46.

¹⁰⁹⁰ MT p. 44.

¹⁰⁹¹ MT p. 45.

¹⁰⁹² MT p. 47.

¹⁰⁹³ MT p. 48.

Son existence semble dépendre de son époux qui la fait exister selon ses envies. L'idée prend forme à travers ces propos : « Je me vois comme un vase manqué que le potier jette aux débris¹⁰⁹⁴ ». Pouvons-nous dire, toutefois, que sa femme est faite à son image ? Valéry a certainement songé à l'aspect tout-puissant de son personnage, et il donne à Teste, sa créature, le pouvoir de créer à son tour, épousant la tâche divine, usurpant la place de Dieu. L'idée de « vase manqué » nous fait penser au défectueux golem.

Les deux personnages ont quelque chose d'idéal : Teste se doit d'être, grâce à son don unique, l'« Idéal » de Valéry tandis qu'Émilie veut devenir l'épouse idéale. Notons également que les qualités que rassemble Teste sont absentes chez sa femme, et vice-versa. À la compréhension, à la douceur et à la foi de la femme s'opposent la froideur, la rigueur, le silence, la violence despotique de son mari et sa tendresse, rare comme une « rose d'hiver¹⁰⁹⁵ ».

Regroupons dans un premier temps les différences principales des époux. Edmond Teste opère dans le champ psychique ; Émilie dans le champ physique. Tandis que le premier incarne la théorie pure, la raison et représente un système où toute chose doit être « vue et prévue¹⁰⁹⁶ », la seconde pratique un amour chrétien et un amour charnel comme source et raison d'être. Elle dira : « les voix de la chair sont élémentaires¹⁰⁹⁷ ». Le mari est infidèle et son épouse fidèle. Émilie incarne l'être et son mari le possible de l'être. Teste s'évertue à cultiver despotisme, supériorité et dureté (sa femme dira : « il vous brise l'esprit d'un mot¹⁰⁹⁸ »), alors qu'elle incarne servitude, générosité et dévouement, dans une existence qu'elle-même qualifiera de « nulle et inutile¹⁰⁹⁹ ».

Si Émilie ne peut s'empêcher d'établir un rapport avec autrui, son mari aime le silence et l'abstraction, sa vie étant faite d'« habitudes et absence¹¹⁰⁰ ». Tandis que Teste sent qu'il doit aller jusqu'au bout de l'être, Mme Teste, au contraire, peut « jouir »

¹⁰⁹⁴ MT p. 39.

¹⁰⁹⁵ MT p. 40.

¹⁰⁹⁶ MT p. 47.

¹⁰⁹⁷ MT p. 49.

¹⁰⁹⁸ MT p. 38-39.

¹⁰⁹⁹ MT p. 38.

¹¹⁰⁰ MT p. 38.

de la vie « sans [la] comprendre¹¹⁰¹ ». D'autre part, le physique de Teste est décrit comme banal alors que celui d'Émilie est « assez agréable » et qu'elle se dit « bien faite¹¹⁰² ». S'il est agnostique et athée, voire un mystique « sans Dieu¹¹⁰³ », elle est croyante et pratiquante. D'ailleurs elle subit l'influence néfaste de son mari qui, lui, est maître de lui-même. Aussi déclare-t-elle : « son esprit contient le mien¹¹⁰⁴ » ou bien : « Je me sens être dans ses mains, entre ses pensées, comme un objet¹¹⁰⁵ ». Le pouvoir de l'homme dépasse les limites et « semble infirmer tou[s] les autres¹¹⁰⁶ », alors que celui de la femme s'arrête où commence celui de Teste. La voix de son mari, qui est pour elle une « personne essentielle¹¹⁰⁷ », est « l'unique aliment de son âme¹¹⁰⁸ », mais elle se décrit comme un organe « non-essentiel¹¹⁰⁹ » pour son mari. Enfin, si l'époux représente la partie céleste, insaisissable, inhumaine, monstrueuse et le moi sublimé, l'épouse symbolise la partie connue, prévue, humaine, et le moi concret.

Émilie évoque la différence « immense et indéfinissable¹¹¹⁰ » de leurs esprits. Cependant, elle n'hésite pas à ajouter : « Nous vivons bien à l'aise, chacun dans son absurdité, comme poissons dans l'eau¹¹¹¹ ». Les nombreuses différences qui, sans doute, rapprochent ce couple qui trouve un équilibre à deux, incarnent à leur façon le bifrons Janus, puisqu'ils cohabitent dans un même esprit (celui de Teste contient les deux) mais tout en ayant deux corps. Curieusement on trouve que Borges consacre à ce mythe deux poèmes, *Jano* et *Otro busto de Jano*¹¹¹². Borges parle de : « Las caras que no se verán nunca ».

Relevons maintenant quelques similitudes entre les époux. Si Edmond Teste est solitaire, marginal, voire un « monstre d'isolement¹¹¹³ », Émilie aime à être seule ou, comme elle l'indique à travers l'oxymoron suivant : être « seuls ensemble ». Les deux

¹¹⁰¹ MT p. 37.

¹¹⁰² MT p. 41.

¹¹⁰³ MT p. 51.

¹¹⁰⁴ MT p. 46-47.

¹¹⁰⁵ MT p. 46.

¹¹⁰⁶ MT p. 39.

¹¹⁰⁷ MT p. 42.

¹¹⁰⁸ MT p. 42.

¹¹⁰⁹ MT p. 41.

¹¹¹⁰ MT p. 40.

¹¹¹¹ MT p. 39.

¹¹¹² En réalité, le poète consacra à cette divinité, trois poèmes : *Jano*, *Otro busto de Jano* et *Habla un busto de Jano*.

¹¹¹³ MT p. 50.

nourrissent une passion obsessionnelle ; lui, son système ; elle, son mari. Ils sont d'autre part, deux grands observateurs : Teste observe son épouse qui l'observe à son tour. Et d'une certaine manière tous deux sont transparents car tandis que Teste déclare : « je suis de verre¹¹¹⁴ », son épouse pense être « transparente¹¹¹⁵ » pour son mari.

Mme Teste est pourtant la seule à pouvoir exprimer un avis critique sur la personnalité de son mari, sur son système même, et elle remet en question toute sa démarche quand, lucide, elle avoue dans sa lettre au narrateur : « J'espère bien, Monsieur, que nous valons mieux que toutes nos pensées, et que notre plus grand mérite devant Dieu sera d'avoir essayé de nous arrêter sur quelque chose de plus solide que des babillages, même admirables, de notre esprit avec soi-même¹¹¹⁶ ».

Il importe de bien comprendre que l'essentiel de la réussite du rapport entre les deux époux est basé sur un accord qui fonde un lien à la fois indépendant et interdépendant.

2- Une étrange créature appelée Golem

L'archétype de l'homme prométhéen qui veut se comparer à Dieu est un sujet qui n'est pas étranger à l'œuvre borgésienne. L'exemple le plus significatif est sans doute le poème *El Golem*¹¹¹⁷. Borges choisit de reprendre la version pragoise du XVI^e siècle, où le Rabbi Löw¹¹¹⁸, qui ose prononcer le nom secret de Dieu – interdit aux hommes – s'acharne à l'audacieuse entreprise de la création d'un être humain. Le sacrilège est, bien entendu, puni, dans toutes les versions du mythe du golem.

« A pesar de tan alta hechicería,

¹¹¹⁴ MT p. 73.

¹¹¹⁵ MT p. 47.

¹¹¹⁶ MT p. 39.

¹¹¹⁷ Pour une approche plus approfondie de l'histoire du mythe du golem, nous renvoyons à l'entrée « Golem » de C. Mathière, *Dictionnaire des Mythes littéraires*, éd. citée, p. 644 à 663. D'après les versions évoquées dans cet ouvrage, Borges se serait inspiré à la fois de la version pragoise et du mythe littéraire romantique, où le golem est un « simulacre » de l'homme, au regard « inanimé » et représentant par-dessus tout « une création dégradée, incomplète ou inférieure » (*Ibid.*, p. 650-651).

¹¹¹⁸ Rabbi Löw (1520-1609), le rabbin qui aurait conçu le Golem, était Le Maharal de Prague. Juif mystique et philosophe il aura eu comme but de défendre sa communauté.

No aprendió a hablar ». /

« Haute sorcellerie à la fin compromise,
Le candidat humain n'apprit pas à parler¹¹¹⁹ »

Plus proche d'un chien ou d'une chose que d'un homme, la créature n'apprendra pas à penser et encore moins à parler, ne faisant qu'« imiter ». Pour la comparer à Mme Teste, elle subit de la part de son mari une influence telle qu'elle ne semble pouvoir maîtriser ni son langage, ni sa pensée, ni ses actes.

Si, par ailleurs, l'auteur parle de la créature comme d'un « simulacre » qui est « pervers » et du rabbin comme d'une « divinité » / « numen », c'est pour suggérer deux idées. D'abord, que l'ambition démesurée du rabbin le poussera à l'échec, puisqu'il est :

« Sediento de saber lo que Dios sabe ». /

« Juda Léon saura ce que Dieu sait¹¹²⁰ ».

Ensuite naît l'idée que le mal est présent dans l'homme à travers la présence de la « marionnette » qui s'avère être un simulacre pervers, autrement dit : un faux, une apparence, un reflet. Cependant, le bonhomme incomplet n'est pas si différent de l'homme qui, loin d'être parfait, dévoile à travers cet épisode son manque d'humilité.

L'idée de péché est étudiée par Borges dans l'article de Rabi, *Fascinación de la Kábala*, où l'auteur met en rapport le texte de Borges et l'histoire narrée par Gershom Scholem¹¹²¹, qui s'intéressa aux différentes interprétations de la mystique juive. D'après Rabi, au sujet de la faute première de l'homme, Scholem explique qu'« il n'est pas exclu de penser qu'il y eut également une faute divine, une erreur technique du divin ingénieur dans la structure du cosmos¹¹²² ». Or Rabi reprend une citation de Scholem lui-même « il y a une racine du mal même en Dieu ». Cette affirmation vient donner un

¹¹¹⁹ JLB, *El Golem, El Otro el mismo*, II, p. 264. JLB, *Le Golem, L'Autre, le même*, II, p. 88.

¹¹²⁰ *Ibid.*, II, p. 263; *Ibid.*, II, p. 87. La traduction littérale est : « assoiffé de savoir ce que Dieu sait ».

Nous traduisons.

¹¹²¹ Cet historien contemporain est introduit par Borges dans le poème.

¹¹²² JLB, éd. citée. p. 275.

sens à ce que nous venons d'indiquer précédemment. Borges ne cache pas sa version de la scène : la faute du rabbin, la punition divine (la créature s'avère être défectueuse), le regret final. Le rabbin tente de rendre à sa créature une existence humaine en essayant de lui inculquer la prétendue connaissance des choses à travers le langage. Cependant, l'étrange créature ne parvient pas, ni plus ni moins que l'homme, à déchiffrer les concepts que le langage arbitraire et fragmenté tente de définir :

« Gradualmente se vio (como nosotros)
Aprisionado en esta red sonora
De Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora,
Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquellos, Otros ». /

« Il se sentit bientôt prisonnier, comme un homme,
D'un sonore filet ; l'Après et l'Aujourd'hui,
Et la Droite et la Gauche et le Plus et le Comme,
Le Maintenant, le Cependant, le Moi, le Lui¹¹²³ ».

Commençons par quelques faits qui ont l'avantage de nous révéler le comportement d'Émilie devant son mari. Pas plus que tout homme celle-ci ne comprend les concepts de temps, d'espace, de nombre, de même qu'elle reste étrangère aux notions de moi intérieur et extérieur. Mme Teste avoue, par exemple, que « les choses abstraites ou trop élevées » auxquelles s'intéresse son mari ne peuvent l'ennuyer car elle y trouve (comme le golem), « un enchantement presque musical ». Notons à cet effet, l'évocation, de la part des deux écrivains, de l'univers sonore comme métaphore ironique de ce que le discours ne doit pas être : une musique.

Pour revenir au poème *El Golem*, un autre point est digne d'intérêt : le rabbi, après avoir commis la faute de création, reconnaît sa faute et témoigne de son regret :

« Rabi lo miraba con ternura
y con algun horror
[...] Cómo [...]

¹¹²³ JLB, *El Golem, El Otro el mismo*, II, p. 264. JLB, *Le Golem, L'Autre, le même*, II, p. 87.

Pude engendrar este penoso hijo
Y la inacción dejé, que es la cordura ? » /

« Le rabbin contemplait son œuvre avec tendresse,
Mais non sans quelque horreur, *je fus bien avisé*,
[...] *d'engendrer ce garçon malaisé*
*Et de quitter l'Abstention, seule sagesse*¹¹²⁴ ! ».

Comme le rabbin, Teste, selon son épouse, prend conscience de la fragilité de sa création (qui chez lui est virtuelle) car il sent qu'il va « perdre son objet idéal, son objet qui existe et qui n'existe pas¹¹²⁵ ». Teste assume sa responsabilité d'avoir voulu créer un être, Émilie, dont la personnalité reste, malgré lui, paradoxale et banale. On se rend compte qu'à l'image du golem qui est une créature ratée, Émilie se sent elle-même « comme un vase manqué que le potier [Teste] jet[erait] aux débris¹¹²⁶ ». De plus, elle déclare :

« Il [Teste] a une vigueur et une présence effrayante dans les mains. Je me sens dans les prises d'un statuaire [...] et je me crois avec terreur tombée entre les serres d'un aigle intellectuel¹¹²⁷ ».

On pourrait dire que le rabbin veut imposer son savoir par la force, alors que Teste tente d'imposer le sien, sans y parvenir non plus. Chez les deux auteurs la présence des mains évoque à la fois la domination de la pensée sur l'objet choisi et en même temps l'allusion à l'acte créateur : Rabi et Teste comme sculpteurs divins, Valéry et Borges comme les écrivains créateurs et Dieu comme le suprême générateur de vie.

Nous lisons en effet dans le poème *El Golem* :

« Sediento de saber lo que Dios sabe,
Juda León se dio a permutaciones

¹¹²⁴ *Ibid.*, II, p. 264 ; *Ibid.*, II, p. 88.

¹¹²⁵ MT p. 45.

¹¹²⁶ MT p. 39.

¹¹²⁷ MT p. 44-45.

de letras y a complejas variaciones
Y al fin pronunció el Nombre que es la Clave,

La Puerta, el Eco, el Huésped, y el Palacio,
Sobre un muñeco que con torpes manos
labró, para enseñarle los arcanos
De la Letras, del Tiempo y del Espacio ». /

« Juda Léon saura ce que Dieu sait. Brûlé
De génie il ajoute, il rentre, il permute
Les lettres – et l’emporte enfin de haute lutte.
Il a trouvé le Nom. Et ce Nom est la Clef,

Est l’Écho, le Palais, et l’Hôte, et les Fenêtres.
Un pantin façonné d’une grossière main
Par le Nom reçoit vie : il connaîtra demain
Les arcanes du Temps, de l’Espace et des Lettres¹¹²⁸ ».

En somme, Valéry comme Borges ébauche l’idée d’une relation très complexe entre le créateur et sa créature. Notons toutefois que, chez Valéry, le rapport entre Teste et son épouse a beaucoup d’une relation maître/esclave¹¹²⁹, même si, comme nous l’avons vu, Émilie semble s’y complaire en arguant : « Je veux mon sort [...] je le choisis de nouveau à chaque instant¹¹³⁰ ». Justement, selon S. Bourjea¹¹³¹, Edmond est *animus* et Émilie est *anima* : autrement dit, ils constitueraient les deux parties d’un même individu. Si Teste représente le cerveau et l’abstrait développant l’intellect, son épouse incarne le réel et le sensuel. Elle représente la vie, et elle est d’ailleurs la seule à parler de leurs sentiments, tout en reconnaissant : « Je ne puis dire que je sois aimée » ou : « Je ne sais s’il a un cœur¹¹³² » ; elle corrobore, par ailleurs, le blason de l’épouse idéale, elle est pieuse, dévouée, fidèle, tout en étant attirée par « la surprise, de

¹¹²⁸ JLB, *El Golem, El Otro el mismo*, II, p. 263. JLB, *Le Golem, L’Autre, le même*, II, p. 87.

¹¹²⁹ Le terme « violence » apparaît dans la *Lettre de Madame Émilie Teste* : « Il est impossible de prévoir sa facilité ni ses violences ». MT p. 40.

¹¹³⁰ MT p. 40.

¹¹³¹ Serge Bourjea, *Paul Valéry, le sujet de l’écriture*, Paris, L’Harmattan, 1997.

¹¹³² MT p. 46.

l'inconnu, de l'impossible¹¹³³ ». De la même manière elle avoue l'oscillation de ses sentiments qui doivent se partager entre son mari – qui n'est pas croyant – et Dieu. Tandis qu'elle définit le premier comme son « Seigneur et [...] cher époux », elle a choisi « d'aimer Dieu et de le servir¹¹³⁴ ».

Introvertie, timide, quelque peu naïve, dévouée, passionnée, curieuse (son être a « soif d'être étonné¹¹³⁵ »), Émilie aime pourtant le risque car elle refuse l'amour « qui se ressemble et se répète¹¹³⁶ ». Dans ses déclarations, elle dévoile sa ressemblance avec son maître. D'après ce que nous connaissons de Teste, nous pouvons penser qu'il retient sa femme, tout en la laissant croire qu'elle a le choix de partir. Émilie, de son côté, affirme sa liberté, et remarque : « les voluptés perdent d'être apprivoisées¹¹³⁷ » ou encore : « rien ne m'attache plus à lui que cette incertitude de son humeur¹¹³⁸ ». Puis elle constate : « Je suis un peu plus que le témoin de sa vie ; j'en suis une pièce et comme un organe¹¹³⁹ ». Le terme « témoin¹¹⁴⁰ » évoque le rôle à tenir pour l'épouse d'un homme qui ne communique pas avec le monde mais dont le lien minimum est indispensable pour survivre. Émilie prend parfois la place de son mari : un exemple est le fait de répondre à la *Lettre à un ami* destinée à Teste. Au contraire de l'homme, elle parle, analyse et établit un lien avec le monde extérieur et réel. Or elle passe de l'état de moyen-outil, à l'état de « pièce¹¹⁴¹ » (d'un puzzle imaginaire, d'un échiquier ?) et « d'organe » quoique, selon elle, « non-essentiel » au système de son mari.

¹¹³³ MT p. 43.

¹¹³⁴ MT p. 52.

¹¹³⁵ MT p. 40.

¹¹³⁶ MT p. 41.

¹¹³⁷ MT p. 43.

¹¹³⁸ MT p. 40.

¹¹³⁹ MT p. 41.

¹¹⁴⁰ Le choix du terme « témoin » est d'autant plus significatif qu'il est appliqué à Madame Teste, puisque pour la création de son personnage Valéry avait été séduit par l'étymologie de « teste » qui veut dire « témoin ». Mais si Teste « est le témoin » (MT p. 115) les deux époux constituent un ensemble.

¹¹⁴¹ En employant le substantif « pièce », Valéry ne peut pas avoir omis la notion de « jeu » qui apparaît évoquée dans la partie *Extraits du Log-Book* et appliquée à Mme. Teste lorsqu'elle déclare se sentir comme un « jouet ». Nous sommes tentés de parler de Borges, et de son interprétation du jeu d'échecs, à la vue du terme « pièce ». En effet, l'auteur suggère que le monde serait un grand échiquier et Dieu le Grand Joueur qui déplace, à sa guise et comme au hasard, les hommes. Le parallélisme avec Teste serait parfait, car l'épouse est l'une des pièces du système Teste, parfois même sa « chose ». Cette image de Teste déifié, est soulignée par le fait qu'Émilie confesse que son mari maîtrise des si « fragiles fils » (MT p. 43.) qu'il est impossible de s'opposer à ses désirs et de ne pas être « l'objet de sa volonté ». MT p. 40.

Il ne faudrait pas négliger de souligner un dernier passage du poème *El Golem*, qui met en lumière des ressemblances étonnantes entre les attitudes prises par les deux « créateurs »:

« Sus ojos, menos de hombre que de perro
Y harto menos de perro que de cosa,
Seguían al rabí por la dudosa
Penumbra de las piezas del encierro.

Algo anormal y tosco hubo en el Golem,
[...]

Elevando a su Dios manos filiales,
Las devociones de su Dios copiaba
O, estúpido y sonriente, se ahuecaba
En cóncavas zalemas orientales ». /

« Parcourant le réduit et sa brume morose,
Ses yeux allaient cherchant ceux du magicien ;
Et c'était un regard moins d'homme que de chien ;
Si les choses voyaient, moins de chien que de chose.

Je ne sais quoi de lourd, d'abrupt chez le Golem
[...]

Filial, le Golem mimait l'officiant,
Et tel son dieu vers Dieu levait ses paumes graves ;
Parfois d'orientaux salamalecs concaves
Longuement l'abîmaient, stupide et souriant ».

Pour notre étonnement, Émilie confesse qu'elle se voit enfermée (tel le Golem) et déclare : « je me sens vivre et me mouvoir dans la cage où l'esprit supérieur

m'enferme, – *par sa seule existence*. Son esprit contient le mien, comme l'esprit de l'homme fait celui de l'enfant ou celui du chien¹¹⁴² ».

Il est impératif de rappeler également, dans *M. Teste*, le passage suivant qui met en scène l'instant où a lieu le processus de connaissance que le créateur veut inculquer à son apprenti. Émilie explique :

« [...] le nom qu'il me donne me fait entendre d'un mot ce à quoi je m'attende, ou ce qu'il faut que je fasse. Quand ce n'est rien de particulier qu'il désire, il me dit : *Être*, ou *Chose*¹¹⁴³ ».

Émilie se sait captive d'un être majeur dont le génie est opposé à sa simplicité. Si elle ne va pas jusqu'à parler de stupidité, elle reconnaît que son mari se garde bien de « [lui] di[re] jamais qu'[elle est] bête¹¹⁴⁴ ».

Le Golem et l'épouse-objet sont, en somme, deux créatures inaccomplies et dépendantes de leur maître. Notons en outre que, par rapport à *Monsieur Teste*, les initiales des noms des deux époux : E.T. sont identiques, ce qui les rapproche et souligne, sinon une complicité, au moins une évidente complétude.

En conclusion, les deux écrivains mettent en lumière une « succession intarissable et vaine », une mise en abîme invisible, où Mme Teste est créée par M. Teste qui est à son tour imaginé par Valéry, à l'égal du Golem créé par le rabbin qui est imaginé par Borges. Les deux auteurs revêtent un rôle divin, à l'image de Celui qui créa l'homme et la femme, incomplets et ambivalents.

¹¹⁴² MT p. 47.

¹¹⁴³ MT p. 49. « Être » et « Chose » sont en italiques dans le texte.

¹¹⁴⁴ MT p. 49.

3- L'identité avec le Créateur.

Comme nous l'avons déjà noté antérieurement Teste est, d'après les témoignages de son épouse et ses dialogues avec l'abbé Mosson, un « mystique sans Dieu¹¹⁴⁵ ». Comme le constate celui-ci, le personnage ne se rapproche ni de la foi ni de la haine, mais il semble ignorer les autres, ce qui désole profondément le prêtre. Émilie, croyante, imagine que ce qu'il peut arriver de mieux à un sceptique comme son mari serait de trouver, comme justificatif à sa démarche intellectuelle, un face à face avec Dieu, au delà d'une fade rencontre avec son soi, ce qu'elle appelle « sa propre et misérable matière¹¹⁴⁶ ». Aux antipodes de l'intellectualisme pur de son mari, la sentimentale Émilie définit la réflexion comme des « babillages [...] de [l'] esprit avec soi-même¹¹⁴⁷ ». Autrement dit, elle considère que ce dialogue de soi à soi ne peut apporter une dimension spirituelle à un homme capable de pousser les volontés psychiques jusqu'à « reconstitu[er] par artifice¹¹⁴⁸ », la foi.

Notons d'autre part que la pensée aussi appartient à un domaine réservé, secret digne de vénération puisqu'elle représente « le sanctuaire [...] des possibilités¹¹⁴⁹ ». Malgré l'incrédulité attribuée à Teste, il est intéressant de constater qu'apparaissent sous sa plume, dans les *Extraits du Log-Book* des « prières », ce qui soumet le héros à un nouveau paradoxe. Voici celle qui inaugure la partie que nous venons de citer :

« UNE PRIÈRE DE M. TESTE¹¹⁵⁰ : Seigneur, j'étais dans le néant, infiniment nul et tranquille. J'ai été dérangé de cet état pour être jeté dans ce carnaval étrange... et fus par vos soins doué de tout ce qu'il faut pour pâlir, jouir, comprendre et me tromper ; mais ces dons [sont] inégaux. Je vous considère

¹¹⁴⁵ MT p. 51.

¹¹⁴⁶ MT p. 44.

¹¹⁴⁷ MT p. 39.

¹¹⁴⁸ MT p. 52.

¹¹⁴⁹ MT p. 71.

¹¹⁵⁰ La phrase est en capitales dans le texte.

comme le maître de ce noir que je regarde quand je pense, et sur lequel s'inscrira la dernière pensée. / Donnez, ô Noir, – donnez la suprême pensée¹¹⁵¹.... ».

Il est évident que, de prime abord, le lecteur pourrait soupçonner Valéry ou le narrateur-personnage d'émettre ce genre de confession ; cependant ces extraits sont attribués au personnage principal. La prière rédigée dans un style humble et propre à n'importe quel chrétien, est surprenante. L'objet de cette prière est, pour l'infatigable maître à penser, d'obtenir de la divinité qu'il compare au noir (au Néant ? à l'ignorance ?) une « suprême pensée », peu importe sa nature. Les propos qui suivent nous renvoient encore ici à la *Fin de Monsieur Teste* et au monologue qu'elle évoque. En effet, c'est par l'intellect que Teste tente de trouver un sens. De plus, dans le même chapitre, un deuxième passage sera consacré à une nouvelle prière à caractère paradoxal :

« SORTE DE PRIÈRE PARTICULIÈRE¹¹⁵² »

« Je remercie, cette injustice, cet affront ...me donnant aussi la force et le goût de ma pensée »...

À leur tour, les *Extraits du Log-Book* font apparaître le sacré lié à l'identité, idée que nous avons approfondie dans notre partie consacrée au double. Cet autre soi apparaît à nouveau comme source d'une recherche et d'une définition contradictoire, car il est à la fois l'« ennemi [et] le meilleur ami », et représente une « hostilité divine » tout en étant « fatale ». Ayant compris sa multiplicité, le « moi » de Teste se définit comme une « partie instantanée qui se croit le Tout¹¹⁵³ ». Les notes du personnage principal approfondissent la thèse de la présence sacrée, en laissant supposer que le double que l'on réfute pourrait bien être l'Être supérieur :

« Divine, car supposé un dieu qui vous imprègne, pénètre, infiniment domine, infiniment devine – sa joie d'être combattu par sa créature qui essaie

¹¹⁵¹ MT p. 59.

¹¹⁵² La phrase est à nouveau en capitales. MT p. 63.

¹¹⁵³ MT p. 115.

imperceptiblement d'être, se sépare... La dévorer et qu'elle renaisse ; et une joie commune et un agrandissement¹¹⁵⁴ ».

Ces quelques exemples nous montrent que par sa nature ambivalente, Teste fournit dans ses écrits des réflexions qui s'avèrent être, elles aussi, complexes et antithétiques. Ne pensons-nous pas, en parcourant la phrase citée, au personnage lui-même et à sa relation avec son épouse, lorsqu'il parle de Dieu et de sa créature ? N'est-elle pas, Émilie, cette créature dominée, encerclée, qui tente par tous les moyens « d'être » et qui se sent « dévorée » ou, comme elle le dit elle-même, « environnée » et « enclose »¹¹⁵⁵ ». Créature qui attend, à son tour, sa propre résurrection dans l'espace-temps imperceptible et éphémère vers lequel son singulier époux la ramène par un regard¹¹⁵⁶ ?

Cependant, quand il ne s'agit pas de son épouse, les limites psychiques du mari lui font comprendre qu'il est à son tour « dominé », ou « observé », Borges dirait « rêvé » par l'Être. Nous apprenons que : « L'habitude de méditation faisait vivre cet esprit au milieu – au moyen – d'états rares ; dans une supposition perpétuelle d'expériences purement idéales ; dans l'usage continu des conditions-limites et des phases critiques de la pensée¹¹⁵⁷ ». Ces expériences pousseront le héros irrémédiablement vers le doute, et la constatation primordiale :

« Il n'y a que des savants [...] et des moments de savants. Ce sont des hommes... des tâtonnements [...] l'hypothèse de toute science, l'idée nécessaire de tout savant [...] est *que le monde est mal connu*¹¹⁵⁸ ».

L'homme se heurte à sa douloureuse ignorance, comme l'indiquait Borges, il n'est qu'un être qui avance « à tâtons ». L'écrivain pousse cette idée aux antipodes en allant jusqu'à ce que certains critiques ont convenu d'appeler l'abolition de l'espace-temps ou sa déstructuration. Ainsi, l'homme borgésien déambule dans un certain

¹¹⁵⁴ MT p. 73.

¹¹⁵⁵ MT p. 47.

¹¹⁵⁶ Nous revenons au sujet consacré au poème *El Golem* pour affirmer à nouveau l'étonnante parenté entre la destinée de Mme. Teste et celle de la créature du rabbin.

¹¹⁵⁷ Léfèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, éd. citée, p. 71.

¹¹⁵⁸ MT p. 107.

univers où il tente de se (re)trouver. Celui-ci postule par exemple qu'après la Renaissance :

« [...] los hombres se sintieron perdidos en el tiempo y en el espacio. En el tiempo, porque si el futuro y el pasado son infinitos, no habrá realmente un cuándo ; en el espacio, porque si todo ser equidista de lo infinito y de lo infinitesimal, tampoco habrá un dónde. Nadie está en algún día, en algún lugar ; nadie sabe el tamaño de su cara ». /

« [...] les hommes se sentirent perdus dans le temps et dans l'espace. Dans le temps, parce que si l'avenir et le passé sont infinis, toute date est illusoire ; dans l'espace, parce que si tout être est à égale distance de l'infini et de l'infinitésimal, il n'y a pas non plus de lieu. Rien n'est tel jour, à tel endroit ; personne ne connaît les dimensions de son visage¹¹⁵⁹ ».

Dans cette quête existentielle, longue et difficile, l'auteur offre à son personnage un répit : celui de pouvoir se retrouver avec soi-même¹¹⁶⁰. Certains, comme Funes, auront accès, en revanche, à une destinée immortelle ou sacrée. C'est du moins ce que la déclaration finale du narrateur-personnage-Borges, mettra en lumière en disant:

¹¹⁵⁹ JLB, *La Esfera de Pascal, Otras Inquisiciones*, II, p. 15. JLB, *La sphère de Pascal, Autres Inquisitions*, I, p. 678.

¹¹⁶⁰ Dans *Borges algunas veces matematiza*, l'auteur déclare que celui-ci conçoit le monde comme une réalité unique et Dieu comme son âme, comme l'unité du monde. Selon l'auteur, si nous appliquions cette définition ailleurs, il en résulte qu'elle apparaît d'abord dans le concept de l'espace (par exemple dans *La Casa de Asterión* où il est dit que tout existe plusieurs fois, indiquant ainsi que l'univers entier peut exister « dans un seul point de sa totalité »). Elle apparaît ensuite appliquée à l'humanité puisque si tous les hommes sont dans un seul, un seul les contient tous et l'identité individuelle serait annihilée (prenons comme exemple *Everything & Nothing*, avec le personnage de Shakespeare). Elle apparaît également dans le problème du temps car l'histoire universelle peut-être résumée dans le parcours d'un seul individu (l'exemple serait *El Tiempo circular* dans *Historia de la eternidad*). Elle figure enfin, selon l'auteur, à travers la destinée humaine qui peut être « condensée en un seul instant, décisif et éclairé », comme nous l'avons évoqué auparavant. Ce moment unique qui semble « épuiser la vie de celui qui le vit », « peut coïncider avec celui de la mort » mais, le cas échéant, étant l'acte clef de la vie d'un homme, elle peut rendre son existence nulle (l'exemple serait le conte *El Sur*). *Borges algunas veces matematiza*, éd. citée. p. 106-107.

« Ireneo avait dix-neuf ans ; il était né en 1868 ; il me parut monumental comme le bronze, plus ancien que l'Égypte, antérieur aux prophéties et aux pyramides¹¹⁶¹ ».

Revenant à Valéry le sacré intervient, dans son sens figuré, à travers l'expression utilisée par Teste dans l'une des rares parties où il utilise le style direct. Il annonce au narrateur-personnage que rien n'est plus difficile qu'être « soi », et que la vulgarisation du vrai « talent », amène l'homme à penser que « le génie est *facile*, [que] la *divinité* est *facile*...¹¹⁶² ».

Il ne faut pas oublier que ce qui rapproche le plus l'homme de sa condition humaine, c'est à dire de sa finitude, est sans doute son corps. Fort de son expérience psychique Teste tente de concilier le savoir et la douleur physique, en « chercha[nt] l'appareil qui eût changé la douleur en connaissance¹¹⁶³ ». Toutefois, il se heurte à la vérité : la souffrance est peut-être la seule réalité qui soit. Au moment de l'approche de la fin, l'homme éprouve, comme il arrive souvent aux personnages de Borges, une peur doublée de fascination. C'est pourquoi les dernières minutes du personnage valéryen traduisent « la douleur baignant mille images joyeuses [ainsi que] la peur jointe à des beaux moments passés¹¹⁶⁴ ». L'homme, comme nous l'avons indiqué précédemment, se partage entre l'envie de découvrir une possible vérité et les contours de son identité. Or, même pour le sceptique, pour un étrange « démon¹¹⁶⁵ », le face-à-face avec « Dieu [peut être] ce qu'il y a de plus près¹¹⁶⁶ ».

Pensons enfin au lien qui naît par la force des choses entre Paul Valéry et Edmond Teste. Considérons Teste comme cet « objet idéal » dont l'auteur indique qu'il existe (dans la littérature) mais ne peut exister de par sa nature monstrueuse (*les monstres meurent*). C'est pour l'auteur, un personnage qui vit dans des « frontières de la conscience », et qui tient à l'effort intellectuel de celui qui le crée. Rappelons le

¹¹⁶¹ JLB, *Funes el memorioso*, *Artificios*, I, p. 517. JLB, *Funes ou la mémoire*, *Fictions*, I, 510.

¹¹⁶² MT p. 28.

¹¹⁶³ MT p. 116.

¹¹⁶⁴ MT p. 140.

¹¹⁶⁵ Comme le définit Valéry dans la Préface : « il n'est point autre que le démon même de la possibilité ». MT p. 11.

¹¹⁶⁶ MT p. 117.

fragment où on nous parle de « l’instant de diamant¹¹⁶⁷ ». Ce moment d’extase serait-il de nature sexuelle, répondant aux moments de passion dont parle Madame Teste ? Est-il, au contraire, de nature intellectuelle, correspondant au moment où Teste fait une découverte nouvelle ? Quoi qu’il en soit, cet instant comporte une chronologie précise étant « à la fois l’idée, la Chose, et le seuil et la fin¹¹⁶⁸ », un moment où peut-être, pour reprendre l’idéologie borgésienne, l’homme est en face de sa véritable identité. Par ailleurs, cet instant permet à Emilie de se sentir exister, à Teste de toucher aux fruits de sa recherche, et à Valéry de devenir son personnage¹¹⁶⁹ (« l’objet idéal », son « Idéal »). C’est le moment de symbiose entre les deux êtres, comme l’illustre la confusion du narrateur de *Borges y yo* – nous en avons déjà parlé – en disant qu’il ne peut affirmer avoir écrit le texte dont il est l’auteur, c’est à dire que les deux hommes sont considérés comme étant égaux.

E. Noulet remarque que Teste est ce double qui « s’agite » depuis toujours chez Valéry et que, à travers ce héros, il a « donné¹¹⁷⁰ » vie à l’abstrait, à son *idéal*. Nous avons tenté d’analyser pourquoi sa créature est son double. L’auteur confiait dans les *Cahiers* :

« J’ai une fois essayé de décrire un homme campé dans sa vie, une sorte d’animal intellectuel, un Mongol, économe de sottises et d’erreurs, leste et laid, sans attaches, voyageur, sans regrets, solitaire sans remords – tout entier à ses mœurs intérieures, à sa proie profonde, [...] sans livres, sans besoin d’écrire, méprisant l’une et l’autre faiblesse, – énumérateur froid, capable de tout, dédaignant tout, mon Idéal¹¹⁷¹ ».

Soulignons, avant tout, la majuscule attribuée à « Idéal » ainsi que l’aveu des détails descriptifs somme toute très révélateurs. L’écrivain souligne l’intelligence rare de Teste (la « tête ») quoiqu’il ignore la lecture et l’écriture, en corrélation avec un

¹¹⁶⁷ MT p. 45.

¹¹⁶⁸ MT p. 45.

¹¹⁶⁹ D. Oster propose une vision de Léonard de Vinci, (qui comme Valéry, devient son personnage et qui, comme Teste, devient son système) : « Fantasma du constructeur universel, il n’est plus seulement celui qui rêva de construire un homme volant, il est « le grand Homme-Volant » lui-même ».

¹¹⁷⁰ E. Noulet, *Paul Valéry*, Études, éd. Vromant & co, Bruxelles, 1932, p. 17.

¹¹⁷¹ PV, Cahiers IV, éd. citée, p. 378.

physique déplaisant – l'idée de monstre étant suggérée par l'emploi du nom « animal » . Il fait allusion à son obsession monotone et à sa perfection machinale : il est « économe de sottises et d'erreurs ». Il souligne également son ilotisme (il est « solitaire » et il « dédaign[e] tout ») et son manque de foi (« sans remords »). L'auteur ne cache pas d'autre part l'originalité de ses sentiments, son égoïsme et son aveuglement (« capable de tout »). Maître de sa vie et de ses actes, le personnage, quoique monstrueux ou incomplet, accomplit à travers la fiction une certaine destinée rêvée par son créateur.

Conclusion

« [I]l me semble complètement absurde d'enseigner, par exemple, la littérature argentine, et je dirais même : surtout la littérature argentine. Parce que l'on ne saurait parler de littérature argentine en dehors de la langue espagnole. Ni en dehors de l'influence française. Impossible. Comment parler de Chaucer sans penser aux Italiens et aux Français ? Impossible. Aucun sens. Comment parler de Baudelaire, sans remonter à de Quincey et à Edgar Allan Poe ? On ne saurait parler d'eux sans remonter à quelqu'un d'autre. La littérature comparée est peut-être la seule valable¹¹⁷² ».

Il ne serait pas exagéré de parler de Valéry et de Borges comme de deux écrivains qui, ayant souhaité réaliser une œuvre la plus absolue et intellectuelle qui fût, fuyant le « culte du moi¹¹⁷³ », élaborent finalement une écriture profondément intime et autobiographique. Comme les maîtres qu'ils admirent, Valéry – et Borges suivant les pas de Valéry –, vont tâcher de se soustraire à l'attraction essentielle du sujet personnel. Du poète de *Narcisse*, tout en admirant sa profondeur rythmique et intellectuelle, Borges préféra le prosateur qui, à ses yeux, possédait la substance toujours régénérée des grands écrivains qui construisent « l'histoire de l'Esprit¹¹⁷⁴ » en se glissant dans l'éternité. Cette histoire, formée de combinaisons fortuites d'esprits divers est, à son tour, l'essence même de tout écrivain.

¹¹⁷² Richard Burgin, *Conversations avec J. L. Borges*, Traduit de l'anglais par Lola Tranec, éd. NRF/Gallimard, Paris, 1995, p. 116. Préface de *La Cifra*, TII p. 785. Nous soulignerons la définition de Borges de la poésie intellectuelle, comme le genre dans lequel le poète se reconnaît. Or, en citant Valéry il s'identifie, cette fois de façon immédiate, au poète de *Charmes*. Il déclare : « le sort qui me revient est ce que l'on nomme, d'ordinaire, poésie intellectuelle. L'expression est quasiment un oxymoron. L'intellect pense par abstractions ; la poésie [le rêve], par images, mythes ou fables. La poésie intellectuelle doit entrelacer avec bonheur ces deux manières. Ainsi le fait Platon dans ses dialogues ; ainsi le fait Francis Bacon dans son énumération des idoles de la tribu, du marché, de la caverne et du théâtre. Le maître du genre, à mon avis, est Emerson. S'y sont essayés également, avec des fortunes diverses, Browning et Frost, Unamuno et, m'assure-t-on, Paul Valéry. »

¹¹⁷³ Nous avons évoqué le texte de jeunesse de Borges qu'il intitula *Nadería de la personalidad*.

¹¹⁷⁴ Nous empruntons l'expression à la définition de Valéry citée par Borges et que nous avons évoquée précédemment.

Pour préciser ce mouvement imperceptible, l'auteur de *Fervor de Buenos Aires* renouvelle, à travers cet extrait, son attachement aux héritages secrets qui lient les intelligences. C'est ce qui fait de l'homme ce maillon unique dans la perpétuité de l'espèce.

Mais il en fut autrement lorsque le jeune poète français commença à écrire. En effet, M. Jarrety considère que le jeune Valéry, au moment où se profilait son « silence », s'était mis « à rêver pour lui-même d'une violence destructrice qui le délivrerait d'un monde où une sorte d'ennui désormais le ronge[ait] ». Pris dans l'immense désespoir de devoir devenir autre, le poète s'accorde une certitude : il ne sera pas les autres. Il va jusqu'à confier à A. Gide : « Je déteste le peuple et plus encore les Autres ». Toutefois, il se reconnaît un héritage déconcertant en disant : « Je ne sais quel sang parle en moi ». C'est dans même état d'esprit qu'il dira également : « La hideuse mécanique littéraire m'écœure...¹¹⁷⁵ ». À la lumière des doutes rimbaldiens, Valéry pourrait se définir comme victime d'une : « Ineffable torture, où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant ! ». Peut-être, doutant de son propre talent, préféra-t-il créer un « monstre » pensant qui incarnât ce que l'homme a d'obscur, d'incompréhensible, de mystérieux, de violent, d'absurde et d'éphémère. Pour cela, Teste se rapproche d'un anti-héros, il incarne une destinée purement psychique, devenant pure notion, immatérialité, concept.

Pourtant, Teste représente l'« homme interminable¹¹⁷⁶ » qui, dans le processus de la vie ou de l'évolution de l'espèce, est hanté par « une puissance continuelle de commencement et de fin [qui] consume les êtres¹¹⁷⁷ ». Malgré ses tentatives pour fixer son identité, pour n'être pas un « fragment de foule » tout en s'y trouvant inévitablement « mêlé », il déclare, par exemple : « Ce qui me rend unique se mêle au vaste corps », à cet autre qu'il nomme l'« immense autrui¹¹⁷⁸ ». En fin de compte, la scène qui se déroule dans *La Promenade*, où le sujet narrateur et Teste observent

¹¹⁷⁵ Jarrety, *Paul Valéry*, éd. citée, p. 98.

¹¹⁷⁶ L'expression caractérise la foule dans *La promenade avec M. Teste*, cependant, il est évident qu'elle s'associe à Teste lui-même. MT p. 100.

¹¹⁷⁷ MT p. 101.

¹¹⁷⁸ MT p. 100.

ensemble la masse humaine qui défile dans la rue, nous rapproche d'une métaphore de la vie de l'homme, aux allures borgésiennes. Nous lisons dans la *Promenade* :

« Nous écoutons, d'une oreille délicate, le mélange du bruit de la rue ample, la tête pleine des nuances abondantes du pas des chevaux touffus et de l'homme interminable, qui anime vaguement les profondeurs, leur faisant rouler comme en songe, une sorte de nombre confus dont la grandeur tremble et rassemble les marches, la mue opulente du monde, les transformations des indifférents les uns dans les autres, la presse générale de la foule¹¹⁷⁹ ».

La description, que nous avons tenu de transcrire en entier, rappelle aisément la vision du personnage : l'homme quitte son individualité -son génie secret- pour devenir une masse informe composée d'entités anonymes. C'est l'esprit grégaire de l'individu qui se manifeste ici, le besoin qu'il éprouve d'être flatté, vu, connu, reconnu, adoré. C'est ce que Teste combat. Mais son travail n'aboutit pas à un mécanisme parfait. Même s'il a « tué la marionnette¹¹⁸⁰ », ou s'il a annihilé ses désirs, il s'assimile aux autres, son sourire singe un autre sourire, son « bonjour » répond à un autre « bonjour » et s'insère, ainsi, irréfutablement, paradoxalement, dans le genre humain.

La société promet des animaux sociaux. Le syntagme qui résume cette idée : « une flamme d'air et d'hommes¹¹⁸¹ » traduit le mimétisme, l'une est aussi éphémère que l'autre¹¹⁸².

Revenons à Borges. Élève, selon certains critiques, de la théorie platonicienne de l'infini, il exprime son sentiment de l'homme d'une façon semblable. Des présences telles que le rêve, le mimétisme (pensons au miroir principalement), le geste qui est symbole d'un acte élémentaire, sont le *leitmotiv* de cette perspective. On y trouve en outre des éléments-symboles, que nous n'avons pas manqué de citer auparavant, tels

¹¹⁷⁹ MT p. 100.

¹¹⁸⁰ MT p. 19.

¹¹⁸¹ MT p. 101.

¹¹⁸² Octavio Paz nous livre les vers suivants : « Mis pasos en esta calle/ Resuenan / En otra calle / Donde/ Oigo mis pasos / Pasar en esta calle / Donde / Solo es real la niebla ». / « Mes pas dans cette rue / Résonnent / Dans une autre rue / Où / J'entends mes pas / Venir dans cette rue / Où / Seule est réelle la brume ».

que la balle, la rose, l'épée, le chat, la pièce de monnaie, le livre. « Les répétitions, les variantes, les symétries, plaisent au destin¹¹⁸³ », soutient Borges.

Mais pour revenir au sujet de l'identité d'un homme archétypal, dans *El Immortal*, Borges se réapproprie en effet et réinterprète l'idée du temps cyclique. Une formule résume à elle seule l'essence du conte :

« Nada puede ocurrir una sola vez ». /

« Rien ne peut arriver une seule fois ».

Ici, à travers la présence d'Homère lui-même, l'auteur tente de nous rendre sensibles à l'idée -ô combien réitérée- de la non identité, du Temps comme unificateur universel. Dans le récit, un instant peut transformer un « mortel » en un « immortel » selon les eaux de la rivière dans laquelle il se baigne.

Valéry, interprète cette idée autrement, à travers celle de M. Teste, non sans quelque ironie :

« Tout ce que je fais et pense n'est que Spécimen de mon possible. L'homme est plus général que sa vie et ses actes. Il est comme prévu pour plus d'éventualités qu'il n'en peut connaître¹¹⁸⁴ ».

Ou encore,

« Tu es plein de secrets que tu appelles Moi. Tu es voix de ton inconnu¹¹⁸⁵ ».

Ces secrets, Borges les perçoit comme autant de sources invisibles qui viennent alimenter l'écriture : autrui, sous la forme des auteurs, des autres, des ancêtres, ces inspireurs inconnus, les échos sous-jacents de l'homme. Chez l'homme, puisqu'il est mortel, tout est précaire, tandis que dans le mythe – nous le voyons dans le conte *El*

¹¹⁸³ JLB, II, éd. citée. p. 16.

¹¹⁸⁴ MT p. 134.

¹¹⁸⁵ MT p. 132.

Immortal – réside l'idée de postérité puisqu'il est représentatif, d'après Borges, de nouvelles interprétations. Rappelons aussi que Valéry définit les Idées comme des « moyens de transformation¹¹⁸⁶ », des mécaniques puissantes, capables de modifier le sens des mots, de reconsidérer et traduire le langage.

La constatation de certaines « bizarreries », pourrait faire de Teste un aliéné¹¹⁸⁷. Comment peut-on définir, par ailleurs, quelqu'un qui est l'esclave d'une seule obsession, qui a banni toute communication avec ses semblables, sceptique, et qui « devient son système [...] se livr[ant] tout entier à la discipline effrayante de l'esprit libre, et qui fait tuer ses joies par ses joies¹¹⁸⁸ ? ». Nous avons parlé de son abstraction « inhumaine¹¹⁸⁹ ». Le narrateur-personnage, afin de justifier la démarche atypique de son ami, reste subjectif. Lorsque le langage de son ami lui paraît par trop hermétique, touchant à l'absurde, il se dit que « l'incohérence d'un discours dépend de celui qui l'écoute¹¹⁹⁰ ». Il ne parvient pas à déclarer que son ami utilise un langage incohérent, comme en témoigne Mme. Teste lorsque son mari, dans ses crises d'absence, l'appelle « chose » ou « oasis¹¹⁹¹ ».

Quant au langage, l'écrivain J. Rest rappelle qu'en souvenir de Hume, Borges a « répété sans cesse [...] que notre certitude d'habiter le cosmos et non le chaos est une vraie fantaisie, due à l'habitude et au confort¹¹⁹² ». Pour le critique Borges suppose que si la réalité était ordonnée, elle le serait d'après des lois divines – inhumaines ? – qui dépassent la pensée humaine, c'est ce qui éveille l'angoisse existentielle de l'être. D'autre part, Rest ajoute que Borges a reconnu explicitement son adhésion à une autre philosophie, celle de Fritz Manthner qui exprime que « le langage n'est qu'un jeu, doté comme tel d'une efficacité singulière, mais exempt d'une quelconque aptitude pour représenter, connaître ou comprendre complètement la réalité, qu'elle soit interne ou externe à l'homme¹¹⁹³ ».

¹¹⁸⁶ MT p. 131.

¹¹⁸⁷ N'oublions pas que Teste est, d'après Valéry : « le plus complet des transformateurs psychiques qui, sans doute, fut jamais ». MT p. 116.

¹¹⁸⁸ MT p. 21.

¹¹⁸⁹ MT p. 42.

¹¹⁹⁰ MT p. 27.

¹¹⁹¹ MT p. 49.

¹¹⁹² J. Rest, *El laberinto del universo*, éd. citée, p. 34. Nous traduisons.

¹¹⁹³ *Ibid.*, p. 84. Nous traduisons.

Cette idée opère dans *Monsieur Teste* lorsque dans la *Lettre d'un ami* Valéry dicte au narrateur :

« Je suis fait véritablement [...] d'un malheureux esprit qui n'est jamais bien sûr d'avoir compris ce qu'il a compris sans s'en apercevoir. Je discerne fort mal ce qui est clair sans réflexion de ce qui est positivement obscur... Cette faiblesse, sans doute, est le principe de mes ténèbres. Je me méfie de tous les mots, car la moindre méditation rend absurde que l'on s'y fie¹¹⁹⁴ ».

Pour revenir à Borges, il considère enfin, d'après J. Rest, que le langage est le centre des problèmes que pose la pensée, théorie qui s'inspire cette fois-ci de la réflexion de Wittgenstein lorsqu'il exprime dans son *Tractatus* que « toute philosophie est critique du langage¹¹⁹⁵ ». Les mots, le langage, la littérature doivent toutefois être reconnus comme un « jeu », puisqu'ils renferment et reflètent un plaisir esthétique fondamental pour le lecteur.

Dans l'œuvre de Borges la destinée de l'homme et du monde se transforment en une matière verbale dramatique, irréelle, en fiction. Les mots peuvent nous enfermer en eux car on est confronté à leur caractère paradoxal. L'homme selon l'écrivain est « prisonnier d'un monde nominal¹¹⁹⁶ ». Ce qui signifie que tout ce que nous énonçons avec des mots deviendrait une fiction. C'est pourquoi la pensée borgésienne insiste sur cette perspective.

Rappelons que le langage pratiqué par Edmond Teste (pensons à : « Je suis chez MOI, je parle ma langue¹¹⁹⁷ ») est avare en mots et pratique une brisure automatique du dialogue. Le protagoniste proclame qu'il ne faut pas « confondre les mots », et d'ajouter : « Il faut sentir qu'on les arrange comme on veut [...] Il y a deux cents mots qu'il faut oublier, et, quand on les entend, les traduire ».

¹¹⁹⁴ MT p. 89.

¹¹⁹⁵ J. Rest, *El Laberinto del universo*, éd. citée, p. 85-86. Nous traduisons.

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 102. Nous traduisons.

¹¹⁹⁷ MT p. 28.

Chez Borges l'exemple de *El Aleph*, est l'un des plus significatifs. Le récit évoque le moment au cours duquel le personnage (qui est Borges lui-même), descend dans la cave de son ami Carlos Argentino Daneri, et découvre un objet magique, l'aleph qui, dans un espace limité, comme la bibliothèque de Babel, contient l'univers. Le personnage, perplexe, déclare :

« lo que vieron mis ojos fue simultáneo : lo que transcribí, sucesivo, porque el lenguaje lo es ». /

« ce que virent mes yeux fut simultané : ce que je transcrirai, successif, car c'est ainsi qu'est le langage¹¹⁹⁸ ».

Il manifeste son impuissance à exprimer en un seul instant, une série sans fin d'images qui furent vues simultanément, dans un espace-temps réduit à zéro, en une sorte de fraction de seconde incommensurable. Dans l'Épilogue de *Historia de la noche*, publié en 1977, l'écrivain abordera ce problème en ces termes :

« Whitehead ha denunciado la falacia del diccionario perfecto : suponer que para cada cosa hay una palabra. Trabajamos a tientas. El universo es fluido y cambiante ; el lenguaje, rígido ». /

« Whitehead a dénoncé le caractère fallacieux du dictionnaire parfait : la supposition que pour chaque chose il y ait un mot. Nous travaillons à tâtons. L'univers est fluide et changeant et le langage, rigide¹¹⁹⁹ ».

Or, si Funes s'attaque aux systèmes établis tel que celui de la numération, Teste va à l'encontre des codes langagiers puisqu'il voudrait créer une méthode qui

¹¹⁹⁸ JLB, *El Aleph*, in *El Aleph*, I p. 625. JLB, *L'Aleph in L'Aleph*, I p. 662.

¹¹⁹⁹ JLB, *Épilogue, Historia de la noche*, 1977, III, p. 202. JLB, *Epilogue, Histoire de la nuit*, II, p. 633. L'écrivain avait abordé le même sujet en 1972, dans un des poèmes de *El Oro de los tigres* : « [...] sé que las palabras que dicto son acaso precisas, / pero sutilmente serán falsas, / porque la realidad es inasible / y porque el lenguaje es un orden de signos rígidos ». / « Je sais que les paroles que je dicte sont peut-être précises, / mais que subtilement elles seront fausses, / parce que la réalité est inassible / et parce que le langage est un ordre de signes rigides ». JLB., *East Lansing, El Oro de los tigres*, II, p. 514. JLB, *East Lansing, L'Or des tigres*, II p. 296.

demanderait une réinterprétation systématique du discours. À ce propos il affirme : « Il y a deux cents mots qu'il faut oublier, et, quand on les entend, les traduire¹²⁰⁰ ». Aussi Teste s'autorise-t-il un usage particulier du signifiant et du signifié. Pensons au témoignage du narrateur-personnage : « parfois [ses mots] perdaient tout leur sens, ils paraissaient remplir uniquement une place vide dont le terme destinataire était douteux encore ou imprévu par la langue. Je l'ai entendu désigner un objet matériel par un groupe de mots abstraits et de noms propres¹²⁰¹ ». Il ira même, dans un élan divin jusqu'à « nommer ce qui manque de nom¹²⁰² ».

Notre langage apparaîtrait ainsi comme un besoin indispensable d'expression et de communication, mais Borges comme Valéry affirme que, quoique indispensable, il devient imparfait et insatisfaisant. Cette idée motiva l'apparition de théories déconcertantes stipulant que le langage étant devenu indirect ou allusif se métamorphose jusqu'à disparaître, voire atteindre le silence absolu¹²⁰³. Ce silence est vécu d'une façon dramatique par Ireneo Funes, isolé dans une mémoire encyclopédique, et par Edmond Teste, dont le crépuscule de la pensée le contraint irrémédiablement au silence.

Puisque « tout le monde s'imit¹²⁰⁴ », Borges poursuivra le chemin de cet autre « homme invisible », son aîné, son maître, Paul Valéry¹²⁰⁵, qui choisit très tôt les bienfaits du silence. C'est ce qu'il nous confie dans l'intime préface de *Monsieur Teste* : « je m'étais fait une règle de tenir secrètement pour nulles ou méprisables toutes les opinions et coutumes d'esprit qui naissent de la vie en commun et de nos relations extérieures avec les autres hommes, et qui s'évanouissent dans la solitude volontaire¹²⁰⁶ ». De son côté, avoir une qualité propre aux héros fantastiques aurait

¹²⁰⁰ MT p. 110.

¹²⁰¹ MT p. 22.

¹²⁰² MT p. 23.

¹²⁰³ J. Rest, *El laberinto del universo*, éd. citée, p. 195. Nous traduisons.

¹²⁰⁴ MT p. 24.

¹²⁰⁵ Carlos Mastronardi déclare au sujet de la personnalité de l'auteur de *Charmes* : « rien ne lui plaisait autant que de passer inaperçu », il souligne d'autre part sa « sérénité monacale » et sa simplicité. Carlos Mastronardi, *Valéry o la infinitud del método*, Buenos Aires, éd. Raigal, Biblioteca Juan M. Gutiérrez, p. 16. Nous traduisons.

¹²⁰⁶ MT Préface, p. 9

comblé Borges qui déclarait que, « à l'instar de certains personnages de Wells, il [avait] pris la détermination d'être un homme invisible¹²⁰⁷ ».

C'est sans doute au Lycée de Montpellier que sont nées les lignes de pensée contre les conventions imposées, celles qui aboutiraient à la formule liminaire de *La Soirée avec Monsieur Teste*. En effet, « la bêtise n'[était] pas [le] fort¹²⁰⁸ » de celui qui affirmait « la stupidité, l'insensibilité, me semblent inscrites au programme » et qui dénonçait sans hésiter la « médiocrité d'âme » et l'« absence totale d'imagination¹²⁰⁹ » de certains camarades. Or, ces lignes traduisent déjà les deux faiblesses contre lesquelles Valéry se heurtera sans relâche, et qui sont les deux démons de l'intellectuel Teste : la bêtise et l'insensibilité. Valéry bannit la première de son vocabulaire et de son esprit, en l'inculquant à son tour à son héros, qui en fait le blason de sa « gymnastique intellectuelle ». Aussi le protagoniste déclarera-t-il : « je ne suis pas bête, parce que toutes les fois que je me trouve bête je me nie – je me tue¹²¹⁰ ». Et il se bat contre la deuxième, estimant qu'il faut cacher ses faiblesses pour être à l'abri de mauvais esprits. L'apparente insensibilité, le fulminant hermétisme de Teste recèlent peut-être l'être le plus fragile qui soit. À ce sujet André Maurois souligne à propos de l'écrivain : « il ne faut pas imaginer Valéry comme une pure, mais inhumaine intelligence. Au contraire, insiste-t-il, aucun homme n'est plus sensible, plus fidèle, ni plus généreux ». C'est clairement un idéal que son personnage, qui est « l'acte qui annule [ses] désirs », un rêve impossible et monstrueux. Le critique, par ailleurs, n'hésite pas à voir dans ce Monsieur Teste en germe, un jeune homme qui ne « refus[e] [pas] l'impuissance, [mais] [...] l'excès de puissance¹²¹¹ ». C'est dans cette philosophie que l'écrivain dictera à Teste la formule suivante : « dégoûté d'avoir raison, de faire ce qui réussit, de l'efficacité des procédés, [il faut] essayer autre chose¹²¹² ». Même l'intellectuel absolu doit connaître ses limites.

Il y a des moments où Teste est extrêmement valéryen, ou Valéry puissamment testien, puisque s'ils refutent leurs émotions, ils se gardent tous les deux de la fatuité, de

¹²⁰⁷ Borges, II, LVI, éd. citée, p. 105.

¹²⁰⁸ MT p. 15.

¹²⁰⁹ A. Maurois, *Conferencia*, éd. citée, p. 349.

¹²¹⁰ Cette formule qui fut transcrite à l'identique des *Cahiers*. MT p. 74.

¹²¹¹ A. Maurois, *Conferencia*, éd. citée, p. 351.

¹²¹² MT p. 74.

la vanité et du superficiel. D'autre part, l'attitude de Teste semble faire fi de tout ce qui est intime et personnel afin de poursuivre une ligne invisible. En ce qui concerne l'œuvre littéraire, si Teste maintient secrètes ses passions, il ne peut s'interdire d'écrire ses détresses : à chaque confession laissée sur le papier surgit une inévitable remise en question, une fissure supplémentaire.

Il n'est pas étrange que, dans la fameuse note au lecteur précédant le recueil de poésies *Fervor de Buenos Aires*, qui parut en 1923, Borges rappelle sa condition et invite le lecteur à faire de même :

« A quien leyere.

Si las páginas de este libro consienten algun verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada poco difieren ; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios y yo su redactor ». /

« À qui lirait.

Si les pages de ce livre se permettent quelque vers bien venu, souffle le poète, que le lecteur me pardonne la discourtoisie de l'avoir usurpé moi-même par anticipation. De peu différent nos néants, confie-t-il, la circonstance est triviale et fortuite que tu sois le lecteur de ces exercices, et moi leur rédacteur¹²¹³. »

Si l'écrivain offre l'essence de la beauté, c'est parce qu'il veut la partager avec son « semblable, son frère ». Si la beauté est, d'après sa logique, chose facile, écrire « le » livre qui pourrait la remplacer l'est beaucoup moins. Telle est l'entreprise demandée au poète par son roi, dans le conte *La Parábola del Palacio*, publié dans *El Hacedor* en 1960. On confie au poète la tâche utopique d'imaginer le poème qui puisse résumer le monde, même s'il n'est composé que d'un seul mot¹²¹⁴. C'est ce mot magique que le poète aveugle s'évertue à chercher, peut-être, à travers les innombrables pages de sa mémoire, et c'est pourquoi il répète jusqu'à s'en lasser qu'il n'est qu'un

¹²¹³ JLB, I, p. 7.

¹²¹⁴ Nous renvoyons à *La Parábola del Palacio* in *El Hacedor* / *La Parabole du Palais* in *L'Auteur*.

grand lecteur¹²¹⁵. Dans un article du journal « *La Nación* », Borges affirmera : « Je me considère avant tout un lecteur [...] car on lit ce qu'on veut, en revanche, on n'écrit pas ce que l'on veut mais ce que l'on peut écrire¹²¹⁶ ». À cette faculté naturelle l'auteur joint une nécessité d'effacement identitaire qui s'est manifesté, comme chez Valéry, très tôt.

C'est désormais le prodrome d'une personnalité fondée dans la générosité du sage et dans l'idée que le savoir et l'écriture sont des biens sans propriétaire, à la portée de tous les hommes, que défend l'écrivain¹²¹⁷. L'auteur doit devenir imperceptible. Par ailleurs, Valéry comme Borges sont convaincus que l'écrivain atteint son absolu lorsqu'il oublie, au moment de l'acte créateur, les « circonstances personnelles ». Associées à ces circonstances, Teste parle des émotions, qu'il décrit comme : « sottises, débilites, inutilités, imbécillités [et] imperfections », autrement dit, des qualités « humiliant[e]s¹²¹⁸ ».

La fatuité est également l'une des attitudes condamnées à travers l'extrait *Lettre d'un ami*, qui s'attaque, comme nous l'avons analysé, aux prétendus intellectuels. Dans le *Log-Book* Teste donne l'exemple de l'attitude souhaitée d'un écrivain lorsqu'il s'exclame : « Quelle injure qu'un compliment! On ose me louer¹²¹⁹! ». La gloire, nourriture de l'âme des vaniteux et des faibles, s'assimile à une « comédie¹²²⁰ » où les acteurs sont des « démons¹²²¹ » ou des lâches. En ceci Valéry rejoint parfaitement son contemporain argentin.

Âgé de seulement vingt ans, Borges publie, dans la revue « *El Hogar* », un article intitulé *La Nadería de la Personalidad / La Futilité du culte du moi*, qui plus tard

¹²¹⁵ Le rôle du lecteur, en vérité, pour Borges, est celui de contribuer, d'enrichir le livre. « Quand j'écris, note-t-il, je ne pense pas au lecteur (parce que le lecteur est un personnage imaginaire), mais je ne pense pas plus à moi (peut-être parce que **je suis moi aussi** un personnage imaginaire). *Credo de poeta*, journal « *La Nación* », traduction de Justo Navarro, le 3 juin 2001, p. 8.

¹²¹⁶ JLB, *Credo de poeta*, in Article de *La Nación*, éd. citée, p. 7.

¹²¹⁷ « Seul l'égoïsme, la naïveté ou la médiocrité proclament la propriété privée sur le fait littéraire ». N. Otero, *La conscience éthique dans l'œuvre de Jorge Luis Borges*, Café Borges, organisé lors du Centenaire de la naissance de J.L. Borges, Genève, 11 au 15 octobre 1999, inédit, p. 1.

¹²¹⁸ MT p. 129.

¹²¹⁹ MT, p. 68.

¹²²⁰ « Ce système d'actes étranges, de productions et de prodiges avait la réalité toute-puissante et nulle d'une partie de cartes ». MT p. 91.

¹²²¹ MT p. 91.

viendra s'inscrire dans le recueil *Autour de l'ultraïsme*. À travers ce pamphlet, d'un style baroque et intellectualisant, Borges accuse le XIX^e siècle d'avoir vu naître des manifestations esthétiques et littéraires où « le moi était l'idole ». D'emblée, la thèse du jeune auteur soutient que le parcours privé de l'écrivain ne doit pas interférer dans l'œuvre littéraire. L'itération du syntagme¹²²² : « No hay tal yo de conjunto » / « Le moi n'existe pas » revient un grand nombre de fois, et suggère qu'« il n'y a pas de moi absolu » qui puisse prétendre résumer l'univers. Il ne faut pas oublier toutefois que l'homme borgésien est à la fois unique et multiple. Or, pour reprendre une formule valéryenne qui l'exprime autrement, Teste dira que son « bloc MOI trouve des parties hors de lui », qu'il nomme des « échos de l'UN¹²²³ ».

Et pourtant la quête de la vérité, si vérité il y a, commence là où l'homme s'accorde sa part de « disparité », d'éphémère, de vulnérabilité, de doute et, pour reprendre la définition de Valéry, sa part de « possibilité¹²²⁴ ». Nous ne serons pas surpris alors de lire la citation issue de *De incertitudine et vanitate scientiarum*, par Agrippa de Nettesheim, que Borges transcrit tout en épousant ses propos :

« Entre los dioses, sacuden a todos la befas de Momo. / Entre los héroes, Hércules da caza a todos los monstruos. Entre los demonios, el Rey del Infierno, Plutón, oprime todas las sombras. Mientras Heráclito ante todo llora. Nada sabe de nada Pirrón. Y de saberlo todo se glorifica Aristóteles. Despreciador de lo mundanal es Diógenes. / A nada de esto, yo Agrippa, soy ajeno. Desprecio, sé, no sé, persigo, río, tiranizo, me quejo. Soy filósofo, dios, héroe, demonio y el universo entero ». /

« Tous les dieux sont malmenés par les moqueries de Momus. Parmi les héros, Hercule fait la guerre à tous les monstres. Parmi les démons, Pluton le roi de l'Enfer opprime toutes les ombres. Pendant qu'Héraclite pleure devant toutes choses. Pyrrhon ne sait rien de rien et Aristote se glorifie de tout savoir. Diogène méprise tous les plaisirs du monde. / Moi, Agrippa, je ne suis étranger à rien de

¹²²² Figure dérobée à la poétique, nous parlons ici d'anaphore pour les itérations en début de phrase.

¹²²³ MT p. 66.

¹²²⁴ La citation est « Teste est le démon [...] de la possibilité ». MT Préface p. 11.

tout cela. Je méprise, je sais, je ne sais pas, je persévère, je tyrannise, je me plains. Je suis philosophe, dieu, héros, démon, je suis lunivers entier¹²²⁵ ».

Ce passage, qui tend vers l'homme total, ne peut que nous rappeler le protéiforme Teste, créateur d'identités par excellence qui peut inventer, d'un clin d'œil, « un autre Monsieur Teste », un « être imaginaire¹²²⁶ ». Nous avons évoqué les aptitudes de comédien dont il fait preuve, nous savons que son être se construit, au moins, sur une double nature où le soi pensant se différencie de la chose pensée. Le personnage construit sa théorie sur cette idée fondatrice : la pensée de l'homme est indépendante de lui. Ce « soi » que nous venons d'évoquer est défini comme « une forme avec une voix », tandis que la « chose pensée » s'assimile à « toutes les formes et toutes les voix¹²²⁷ ». Un parfum de l'inévitable ambiguïté du rapport entre l'être et sa pensée surgit lorsque Teste avoue que l'homme possède un « fond [...] invariable et sans référence ». Sûr de cette ambiguïté, le narrateur de *Dialogue* ne trouve d'autre définition de Teste qu'une suite de négations. Celui-ci n'est pas un « philosophe », ni un « littéraire », « ni bon, ni méchant, ni fourbe, ni cynique, ni autre¹²²⁸ », c'est-à-dire n'importe quoi d'autre. Il n'en est pas « un », puisqu'il peut tous les incarner. Tel Agrippa de Nettesheim, le protagoniste est conscient de sa multiplicité, il « conna[ît] à chaque instant sa faiblesse et ses forces ».

Borges, pour sa part, nourrira *ab aeterno* l'idée de l'évolution vers une identité commune et universelle. C'est ce qui suggère l'extrait cité ci-dessus. Une possible réponse à cette inquiétude métaphysique pourrait être de réussir à s'oublier, c'est le sens des vers suivants du recueil *La Rosa profunda* :

« Viviré de olvidarme

Seré la cara que entreveo y que olvido ». /

« Je vivrai de m'oublier

¹²²⁵ JLB, *La Nadería de la personalidad, Inquisiciones*. JLB, *La Futilité du culte du moi, Autour de l'ultraïsme* I, p. 858.

¹²²⁶ MT p. 106.

¹²²⁷ MT p. 105.

¹²²⁸ MT p. 105-106.

Je serai ce visage que j’entrevois et que j’oublie¹²²⁹ ».

Les domaines sémantiques suscités par les déclarations de Teste traduisent aussi cette relation paradoxale. Le lecteur notera sans difficulté qu’à l’image de sa personnalité le protagoniste fait preuve d’un discours qui se remet sans cesse en question, allant même jusqu’à se contredire car « l’esprit est la possibilité maxima – et le maximum de capacité d’incohérence¹²³⁰ ».

Pour échapper à une sorte de schizophrénie, l’un et l’autre écrivains se ressource dans la solitude, la retraite quotidienne, qui serait l’atmosphère idéale pour l’inspiration créatrice. C’est du moins ce qui est confirmé par Teste quand il confesse, dans sa chambre, au narrateur-personnage : « je pense, et cela ne gêne rien. Je suis seul. Que la solitude est confortable¹²³¹ ! ». Et c’est ce que la voix de Valéry confirme en déclarant :

« Un homme qui renonce au monde se met dans la condition de le comprendre¹²³² ».

Comme la nature de Teste est une source de contradictions constante, le héros va accoucher, à la fin des extraits du *Log-Book*, d’un nouveau point de vue sur les liens humains. Nous lisons : « Ma solitude [...] n’est que le manque depuis beaucoup d’années, d’amis¹²³³ ». Ceci prouve que l’espace privé peut aussi receler des contraintes.

Autre sujet qui dévoile un champ obscur, dans l’apparemment perfectible système testien, est la présence du doute et du désespoir. Le processus intellectuel

¹²²⁹ JLB, *Je suis, La Rose profonde*, II, p. 563.

¹²³⁰ MT p. 126.

¹²³¹ MT p. 33.

¹²³² Dans une conférence dictée par André Maurois, le 13 décembre 1932, qui remporta un vif succès, l’écrivain s’attarde sur quelques éléments biographiques, évoquant les années d’hésitation littéraire du jeune poète après 1895, et cite la phrase de Valéry qu’il introduit de la sorte : « Il avait accepté, pour toujours, semblait-il, d’être l’inconnu ». A. Maurois, *Conferencia*, éd. citée, p. 352.

¹²³³ Cette confession de Teste, qui est parfaitement valéryenne, nous rappelle ces autres pensées dont les cahiers sont source infinie, « je suis au fond très sociable et pas du tout social », écrit le poète. PV, *Ego*, Cahiers I, éd. citée, p. 23.

comporte des étapes de découragement qui sont propres à la pensée philosophique¹²³⁴. Teste, comme en témoigne le narrateur-personnage, traversera souvent des moments de doute profonds, comme le présage la formule : « Que peut un homme¹²³⁵ ! ». Il peut même aller jusqu'à la remise en question de tout son système, en déclarant : « De quoi j'ai souffert le plus ? Peut-être de l'habitude de développer toute ma pensée – d'aller jusqu'au bout de moi¹²³⁶ ». Ce doute ébranle le héros qui, dans la quête de soi qui se dessine derrière la quête d'un système absolu, est malgré tout : « un homme sachant qu'il ne sait ce qu'il dit¹²³⁷ », ce qui pousse le lecteur à renouveler sa notion de méthode, et à la réactualiser constamment. Mais si le langage trahit l'homme, la pensée aussi. Car surgit dans *Monsieur Teste* l'inquiétude suivante : « Nous ne pensons jamais que ce que nous pensons nous cache ce que nous sommes¹²³⁸ ».

Parmi les doubles qui hantent les deux écrivains, il y en a un, duquel la séparation est douloureuse et la confrontation continuelle : le personnage public. Cette identité semblerait la plus difficile à accepter puisqu'elle est créée par les autres. Les deux, à travers les passages que nous avons analysés, témoignent d'un effort constant pour se détacher de ce double inévitable, à la fois ressemblant et étranger.

Quant à Borges, les mêmes éléments contradictoires dictent les choix obscurs qui peuvent faire appel à un renoncement de soi, comme nous l'avons vu dans *Borges y yo*, lorsque le narrateur se confond avec son *alter ego* public et avoue : « ma vie est une fuite où je perds tout et où tout va à l'oubli ou à l'autre¹²³⁹ ». Autre manifestation de cette même bipolarité est le besoin, manifeste dans les deux cas, de ce double que l'on semble vouloir fuir. Comme le montrent les mots que Borges prête à son personnage,

¹²³⁴ Valéry, comme on le sait, fut très sceptique à l'égard de la philosophie, non de ses principes ou de ses idées, mais de la science qui – à travers le langage – entend résoudre les grands dilemmes existentiels.

¹²³⁵ MT p. 33.

¹²³⁶ MT p. 74. Ce doute, comme le lecteur des *Cahiers* l'aura sûrement remarqué, va de pair avec le perfectionnisme excessif d'un esprit brillant, sans cesse dubitatif, sans cesse assoiffé d'un but qu'il croit inatteignable, et qui par là même le séduit tout en l'étouffant. A. Maurois, disait au sujet du poète du *Narcisse*, « devenir un écrivain de métier, lui semblait au-dessus et au-dessous de ses forces. Il voudrait se fixer, poursuit-il, un *but impossible à atteindre* ». A. Maurois, *Conferencia*, éd. citée, p. 350.

¹²³⁷ MT p. 29.

¹²³⁸ MT p. 37.

¹²³⁹ JLB, *Borges y yo*, *El Hacedor*, II, p. 186. JLB, *Borges et moi*, *L'Auteur*, II, p. 28.

Shakespeare, tout homme doit « simuler qu'il e[st] quelqu'un¹²⁴⁰ », quitte à ce que ce quelqu'un puisse être un inconnu.

En tout cas l'homme public ne semble avoir qu'un seul visage, comme l'impossible disque d'Odin¹²⁴¹. Or, dans le poème de Borges, *Inventaire*, apparaît une très vieille photographie qui présente un homme dont les traits du visage, effacés sur le papier, sont difficiles à cerner. Son visage, dira l'écrivain, peut « désormais [être celui] de n'importe qui¹²⁴² ». Ceci nous incite à voir en Borges le successeur magique de Stevenson, de Góngora, de Kafka, de Juan Muraña, de Verlaine, d'Ulysse, de Macedonio Fernández, de Pierre Ménard, de ce « poète mineur », d'un certain Jorge Luis Borges, bien entendu, de Paul Valéry. Celui-ci, reçoit à son tour les traits¹²⁴³ de Mallarmé, de Poe, de Teste, de Voltaire, de Narcisse, de Léonard de Vinci, de Descartes, de Huysmans, de Rimbaud, entre autres. C'est ce sujet sur lequel s'interroge l'écrivain argentin dans le texte intitulé *Nota sobre (hacia) Bernard Shaw* de l'ensemble *Otras Inquisiciones*, où le lecteur découvre une citation empruntée à ce dernier :

« Yo comprendo todo y a todos y soy nada y soy nadie ». /

« Je comprends en moi tout et tous et je ne suis rien et je ne suis personne¹²⁴⁴ ».

L'essentiel pour l'être humain, nous ne l'aurons que trop dit, est de savoir, de comprendre et d'accepter le fait qu'il est un aimant. L'auteur argentin l'explique autrement :

« El poeta es cada uno de los hombres de su mundo ficticio, es cada soplo y cada pormenor. Una de sus tareas, no la mas fácil, es ocultar o disimular esa omnipresencia¹²⁴⁵ ».

¹²⁴⁰ JLB, OC II, p. 24.

¹²⁴¹ Dans son texte intitulé *El Disco/ Le Disque* in *El Libro de arena/ Le livre de sable* Borges raconte l'histoire d'un roi qui est possesseur d'un disque à une seule face : « C'est le disque d'Odin. Il n'a qu'une face. Sur terre il n'existe rien d'autre qui n'ait qu'une face ». Cet objet, bien entendu, quoique impossible, recrée d'une certaine façon le rêve borgésien. JLB, OC II, p. 549.

¹²⁴² JLB, OC II, p. 564.

¹²⁴³ Dans l'acception figurée le mot est synonyme d'« illumination ».

¹²⁴⁴ JLB, OC I, p. 791.

¹²⁴⁵ JLB, *Prólogo, Nueve ensayos dantescos*, T III, p. 346. JLB, *Préface, Neuf essais sur Dante*, II, p. 829.

« Le poète est chacun des hommes de son monde fictif, il en est chaque souffle et chaque détail. L'une de ses tâches, et non des moindres, est de cacher ou de dissimuler cette omniprésence ».

Valéry, avec *Monsieur Teste*, incarne l'exemple même de l'écrivain omniprésent et multifacétique. Il est le romancier, le double de son personnage-idée-monstre-chimérique-Teste, par endroits, le narrateur-personnage et, enfin l'auteur d'une préface écrite *a posteriori*, c'est à dire avec une teinte de critique littéraire.

Pour revenir à notre nouvelle, les *Quelques pensées*, seront une occasion de renouveler la définition précédente. L'auteur décrit les hommes comme étant des « sources de mouvements » contradictoires et inattendus, mais également de « douleur ou de volupté ». Il poursuit :

« nous sentons “venir de nous” [...] des modifications – des valeurs – des grandeurs, des “sensations” – des accélérations qui sont à la fois les plus *nôtres* et les plus étrangères, nos maîtres, nos *nous* du moment, et du *moment-venant*¹²⁴⁶ ».

De même, l'infini formé par des identités passées et futures, héritées et adoptées, inévitables ou rêvées, apparentes, font comprendre à Borges que le concept d'un moi unique, fini, individuel ne peut exister en tant que tel, et qu'il est plus prudent de parler d'une « illusion du moi¹²⁴⁷ ».

Pour sa part, Valéry profite de la diversité de la pensée qui transforme l'ennui et l'angoisse en expression d'un genre nouveau¹²⁴⁸. C'est ce qu'il évoquera à travers les *Cahiers* :

¹²⁴⁶ MT p. 128.

¹²⁴⁷ JLB, *Note sur (à la recherche de) Bernard Shaw, Autres inquisitions*, I, p. 792.

¹²⁴⁸ Dans les *Cahiers*, le poète notait en parlant de son entreprise « [...] Je présente ces travaux comme – une tentative et cette tentative même comme le signe de l'étonnement que j'ai eu lorsque je me suis aperçu qu'on ne l'avait point encore tenté. » PV, *Cahiers I*, éd. citée, p. 5.

« Seule, la recherche – vaut la peine. Immense. Décrire une nuit de travail. La grandeur du système pensée qui se transforme, le roulement des transformations. Le travail dans un intervalle de temps infini [...] L'ivresse de la précipitation des pensées dans un bref moment. Tout, considéré comme matière à calculs, ici ; là, comme aliment de rêves¹²⁴⁹. »

Cependant, si l'écriture doit éviter d'écrire sur soi, elle est fondamentale et irréversiblement une « écriture de soi », puisqu'elle traduit un processus personnel. Or, dans le cas de Valéry, concernant les *Cahiers*, il n'hésite pas à le répéter, les notes qu'il couche sur le papier chaque matin ne cherchent pas à plaire, comme l'indiquent les lignes suivantes : « À cette heure de 5 heures, il me répugne d'être obligé de travailler de l'esprit en songeant à l'opinion d'autrui. C'est l'heure, confie-t-il, d'être le moins semblable, le plus unique possible¹²⁵⁰ ». Est-ce le cas pour Teste ? Nous pouvons l'affirmer quant aux notes « déguisées » issues directement des propos des *Cahiers*.

Par rapport au lien intime entre le poète et l'écrit, dans son témoignage sur les dernières années de la vie de son père, François Valéry affirme que, affaibli par la maladie et condamné à être alité nuit et jour, l'écrivain aurait alors déclaré : « Me séparer de ma table de travail [...] c'est me séparer de moi-même¹²⁵¹ ». Valéry se définit lui-même comme étant incomplet sans l'écriture : le déposséder de celle-ci, c'est lui soustraire son outil à pensée, le condamner à mourir.

¹²⁴⁹ PV, *Gladiator*, *Cahiers*, éd. citée, p. 324.

¹²⁵⁰ Nous soulignerons que l'expression « le moins semblable », juxtaposée à la suite par « le plus unique possible », confirme qu'il fallait à l'écrivain être sans cesse à l'abri de ce double soi, qui pousse l'écrivain, malgré lui, à suivre un style soutenu, une règle grammaticale, un sujet « sérieux », Valéry insiste sur la méfiance qu'il couve à l'égard des « gens sérieux ».

¹²⁵¹ L'écriture est aussi nécessaire pour Valéry qu'elle l'a été pour le jeune Borges. Ils sont, avant toute chose, au détriment de toute chose, contre toute chose, des écrivains. Le fils de Valéry, François Valéry, rapporte dans son livre que les dernières pages des *Cahiers* écrites quelques jours avant que le poète ne fermât ses yeux pour l'ultime fois, sont un témoignage éclairant du lien, du besoin étroit entre son père et l'écriture. Or, grâce à elles, nous comprendrons mieux celui qui traversait, pour reprendre les termes de l'auteur, une période de « Tempesta », qui transparait à travers les dernières traces « tumultueuses » du maître. Les *Cahiers* auront été, jusqu'à la fin, le miroir secret et intime du poète montpelliérain. François Valéry, *L'Entre-trois-guerres de Paul Valéry*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1994, p. 66. Toutefois, il faut être sensibles au fait que l'écriture forcée, par exemple commandée pour une revue ou autre publication, plongeait l'auteur de *Charmes* dans un tout autre état, ressentant une perte de liberté pouvant aller jusqu'à l'abandon dudit écrit. A. Maurois dans la conférence que nous avons évoquée précédemment rapporte une anecdote assez révélatrice. Lors d'une promenade avec son ami Gide, où ce dernier déclarait : « – Moi, si l'on m'empêchait d'écrire, je me tuerais », Valéry aurait répondu « – Moi, si l'on me forçait à écrire, je me tuerais ». A. Maurois, *Conferencia*, éd. citée, p. 350.

Est-ce le rêve une issue possible à cette situation de dépendance avec l'écriture ? L'écrivain, dans l'extrait que nous venons de citer disait : « Tout [est chez moi] considéré comme matière à calculs [...] comme aliment de rêves ». Autrement dit, tout est ou peut-être matière pour la création, cette création étant définie comme des « rêves ». Borges, lui, ne cesse de le dire, le rêve dépasse le simple champ littéraire, dépasse la littérature elle-même :

« J'essaye tout simplement de transmettre le rêve. Et si le rêve est confus (dans mon cas il l'est souvent), je ne tâche pas de l'embellir, encore moins de le comprendre¹²⁵² ».

En effet, réduire la littérature universelle à un simple rêve, au rêve d'un homme, n'est pas une idée étrangère à la pensée borgésienne.

Quant à Valéry, ce penseur nocturne, il introduit naturellement le rêve dans *Monsieur Teste*. Aussi, comme nous l'avons évoqué, Teste est-il un personnage que nous ne rencontrons que la nuit, moment propice à l'imagination, à l'utopie, aux délires du rêve. La moelle épinière du cycle s'intitule *La Soirée avec M. Teste*, soirée « noire » et « impénétrable¹²⁵³ » comme l'est l'eau de la fontaine du jardin botanique où Teste a l'habitude de se rendre avec son épouse Émilie. L'indéfinissable Teste est, par ailleurs, « insomniaque ». La nuit est le miroir des idées élaborées pendant la journée, car « le sommeil continue n'importe quelle idée¹²⁵⁴ », avoue le protagoniste.

Retiré dans sa solitude, Ireneo Funes, le personnage du conte éponyme *Funes el memorioso*, doué d'une mémoire monstrueusement minutieuse, se servira lui aussi de la nuit pour trouver des moyens de classer ses innombrables souvenirs.

¹²⁵² JLB, *Credo de poeta, /Credo du poète*, in « La Nación », Traduction de Justo Navarro, le 3 juin 2001, p. 8.

¹²⁵³ MT p. 50.

¹²⁵⁴ MT p. 34

La simple allusion au sommeil, dans *M. Teste* ressemble *in fine* à la mort, car le personnage déclarera : « Je fais le mort » ou « Je ne sais pas si j'ai dormi¹²⁵⁵ ». De même Astérion, souvenons-nous, jouait à dormir.

Mais un des atouts majeurs de *Teste* est qu'il est l'exemple même du paradoxe. Or, malgré son dévouement à la poursuite d'une mécanique mentale sans précédent, il peut s'écrier : « Personne ne médite¹²⁵⁶ ». S'inclue-t-il dans son aphorisme ? Ou encore, il peut confier au narrateur-personnage, lorsque les deux amis se retrouvent dans la chambre du curieux « bonhomme » : « Je ne distingue plus ma pensée d'avant le sommeil¹²⁵⁷ ». Nous sommes tentés de proposer la conclusion suivante, à savoir que méditation, pensée, réflexion et rêve sont aussi éphémères qu'ils peuvent être fictifs¹²⁵⁸.

Nous soulignerons à ce propos la fin de *Quelques pensées*, dernière partie du cycle, avant la *Fin de M. Teste*. Sans introduction, ni lien avec les extraits précédents¹²⁵⁹, mais peut-être annonçant ce qui allait suivre – la mort du personnage – le lecteur lira : « – Et le Démon lui dit : Donne-moi une preuve. Montre que tu es *encore* celui que tu as cru être¹²⁶⁰ ». Est-ce de *Teste* qu'il s'agit qui, aux portes de l'enfer, est poussé à « donner une preuve » de son passage sur Terre ? Ou bien est-ce plutôt Valéry qui se trouve, à la fin de sa vie, en face de son propre démon, son double ?

Ce démon inconnu, ce double, l'anti-*Teste* qui surgit comme dans un rêve prémonitoire, incarnerait-il enfin les hésitations, les émotions, le doute, les « lacunes »,

¹²⁵⁵ MT p. 34.

¹²⁵⁶ MT p. 27

¹²⁵⁷ MT p. 34

¹²⁵⁸ « Après tout, la grande découverte de Freud, résume Jaime Alazraki, est son interprétation des rêves en tant que réalisation voilée des désirs et des besoins intimement réprimés ou ajournés. Et celle de Jung est son idée d'un inconscient collectif et de sa projection à travers des rêves "archétypiques", à travers des mythes qui expriment non un inconscient individuel mais celui d'un groupe humain ». Jaime Alazraki, *Versions. Inversiones. Reversions. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, éd. Campo Abierto, 1977, p. 52.

¹²⁵⁹ À ce propos l'auteur précise que dans les *Cahiers*, dont la mise en page des *Extraits du Log-Book*, de *Pour un Portrait ...* et de *Quelques pensées ...* est identique à celle qui apparaît dans les écrits intimes, aucune règle linguistique ne fut souhaitée : « pour comprendre cette entreprise, explique Valéry, écartez toute habitude littéraire – même la simple logique – chaque page – y commence quelque chose qui n'est liée à la précédente que par le but final – Et, précise-t-il, c'est cependant une seule phrase continuée dans laquelle une autre phrase *principale* ». Il semble qu'il manque la fin de la réflexion, si l'on peut trouver une certaine continuité dans la démarche de l'évolution dans la réflexion, les sujets traités sont les fruits du hasard, des idées qui naissent sans que le penseur puisse identifier leur origine, Valéry de conclure, « œuvre d'art [est] faite avec les faits de la pensée même ».

¹²⁶⁰ L'adverbe « encore » est en italique dans le texte. MT p. 135.

les sentiments, c'est à dire l'inconnu et le « possible », la part à jamais obscure du poète, refoulés aussi par notre personnage ?

Pour revenir au rêve, la récurrence se fait écho dans de nombreux textes de Borges. L'auteur va jusqu'à dire que le rêve est inévitable, même dans la veille. Dans le recueil *El Hacedor / L'Auteur*, il dit :

« Sentir que la vigilia es otro sueño
que sueña no soñar ». /

« Voir que la veille est un autre sommeil
Qui se croit veille¹²⁶¹ [...] »

Le sommeil permet aussi à Edmond Teste de libérer sa part hasardeuse, il dit être conscient de contenir un « fantôme qui est notre moi », qui « se sent être et qui est vêtu de notre poids¹²⁶² ».

Mais avec cette affirmation le narrateur-personnage vient de mettre en lumière un autre point qui est fondamental dans le parcours scriptural de Valéry : celui du rôle que l'écrivain est appelé à avoir dans l'œuvre d'art. L'œuvre, le personnage et l'auteur ne pourront pas être considérés comme indépendants d'un entourage oscillant, irrationnel et multiple. La partie *Pour un portrait* revient sur une idée clef de la pensée de l'auteur, que nous évoquions précédemment :

« Un des dadas de Teste, non le moins chimérique, fut de vouloir conserver l'art – *Ars* – tout en exterminant les illusions d'artiste et d'auteur¹²⁶³ ».

Soulignons que le terme « chimère » avait été introduit dans la Préface, lorsque l'écrivain présentait Teste comme une « Chimère de la mythologie intellectuelle¹²⁶⁴ ».

¹²⁶¹ JLB, II p. 54.

¹²⁶² MT p. 114.

¹²⁶³ MT p. 120.

¹²⁶⁴ MT Préface, p. 12.

Ce lien inconscient sous-entend peut-être que l'art, tout comme Edmond Teste, est un monstre impossible.

Nous n'insisterons pas davantage sur le sens primordial que possède l'art de l'écriture pour Valéry, cette « autodiscussion infinie¹²⁶⁵ » que, concernant les *Cahiers*, il ne cesse de qualifier d'intime. La première note transcrite sur l'édition des *Cahiers I* de « La Bibliothèque de La Pléiade », résume admirablement le but que l'auteur tint pour le plus noble pour un écrivain : « ici je ne tiens à charmer personne ». Au-delà des possibles regards acides de la critique littéraire, Valéry, malgré un succès évident déjà acquis, craint davantage l'œil du lecteur lucide ; l'œil de ses amis proches : Pierre Louÿs, André Gide, « maître » Mallarmé, et ensuite de ceux qu'il admire de loin mais dont le jugement est pour le poète d'une importance décisive. Cette crainte de Valéry doublée de sa « rigueur imaginative » proposeront une forme d'écriture unique quant au lien entre le lecteur et l'écrivain. C'est à nouveau une note issue des *Cahiers*, celle-ci datée de 1937, qui nous livre des précisions à ce sujet :

« Si je prends des fragments dans ces cahiers et que les mettant à la suite avec *** je les publie, l'ensemble fera quelque chose. Le lecteur – et même moi-même – en formera une *unité*. Et cette formation sera, fera, autre chose – imprévue de moi jusque-là, dans un esprit ou le mien¹²⁶⁶ ».

Or, la signification profonde de ce dialogue, pour rejoindre Borges, est la destinée de toute œuvre littéraire. Une fois que l'auteur l'a publié, le livre devient un être à part entière, puisque ce qu'il devient échappe à l'écrivain et le dépasse. Il en est de même pour le rapport désormais « imprévu », établi avec le lecteur, dont parle Valéry dans le passage que nous venons de citer.

Pour Teste, son corps est comme un élément indépendant de lui, qu'il souhaite comprendre jusqu'à la substantifique moelle, et rendre aussi « malléable », aussi « transparent » que l'est sa propre personne. Ainsi, son corps, dont il étudie les réactions tel un scientifique étudierait un corps malade, a une géographie particulière. Il est un

¹²⁶⁵ PV, *Cahiers I*, éd. citée, p. 5.

¹²⁶⁶ *Ibid.*, p. 10-11.

endroit transparent car « visible » pour lui. Il y aperçoit les « profondeurs des couches de [sa] chair », des « zones de douleur, des anneaux, des pôles, des aigrettes de douleur¹²⁶⁷ », il y decèle « des endroits brumeux », ou bien des « étendues qui [y] font leur apparition¹²⁶⁸ ». Rien n'interdit au personnage de s'imaginer dans un territoire étranger à soi, mais où il veut curieusement imposer ses règles, car il faut savoir « entrer en soi armé jusqu'aux dents ». Sous un processus mental « *l'objet*, le terrible *objet* [la douleur], dev[ient] plus petit, et encore plus petit, [semblant] se dérober[r] à [s]a vue intérieure¹²⁶⁹ ». Or, Teste s'égare dans ce corps devenu un labyrinthe happé par la maladie et les douleurs aiguës perçues comme des « éclairs ». Cependant, « la géométrie de [s]a souffrance¹²⁷⁰ » révèle une « douleur grossissante [qui] [l]e force à l'observer » et, « au-delà d'une certaine grandeur », s'avère immaîtrisable.

Teste est obsédé par la souffrance, dont il ne peut se débarrasser et dont la mort seule viendra à bout. Soulignons l'emploi du verbe « combattre » qui fait de Teste un être en constant conflit envers soi-même : « Je combats tout, – hors la souffrance de mon corps¹²⁷¹ ». Le corps confronte Teste à la réalité, à la mort imminente. Par ailleurs, comme la souffrance fait partie des sentiments refoulés par notre personnage, le narrateur n'a de cesse de vouloir dérober à son ami l'instant qui, mieux caché de tous, le rendrait enfin humain. C'est dans cette optique qu'il se demandera : « Que devient M. Teste souffrant ? – Amoureux, comment raisonne-t-il ? – Peut-il être triste ? – De quoi aurait-il peur ? – Qu'est-ce qui le ferait trembler ?¹²⁷² ».

Pour rappeler l'idée de la douleur dans le conte *La Casa de Asterión* que nous avons étudié auparavant, dans les deux récits, la souffrance est l'élément essentiel liant le monstre à la prise de conscience d'une réalité autre que celle rêvée ou recréée. Si la souffrance est présente chez Teste, à travers la douleur physique qui ronge son corps¹²⁷³, chez Astérion, en revanche, elle est surtout d'ordre psychique, liée à la solitude et à l'enfermement. Dans les deux cas, elle joue un rôle primordial : elle repositionne l'être

¹²⁶⁷ MT p. 32.

¹²⁶⁸ MT p. 32.

¹²⁶⁹ MT p. 32-33. Le terme « objet » est à deux reprises en italique dans le texte.

¹²⁷⁰ MT p. 32.

¹²⁷¹ MT p. 33.

¹²⁷² MT p. 23-24.

¹²⁷³ Rappelons que lorsque le narrateur-personnage se rend chez Teste après la soirée passée à l'Opéra, il constate à plusieurs reprises la souffrance de son ami.

à sa place dans la réalité : ils sont des hommes ou des demi-hommes mais non des dieux. La fuite à travers le rêve, la création, la construction mentale, les jeux de rôles, restent des méthodes enrichissantes, nécessaires mais qui ne peuvent « repousser » la réalité ni modifier la durée. En conclusion, les deux êtres poursuivent un parcours où, à un moment donné, la souffrance physique pour l'un ou psychique pour l'autre, introduisent le souhait de la mort.

De son côté, comme il le signale dans la « Lettre de l'auteur à Merton Gould », rédigée à l'occasion de la deuxième édition¹²⁷⁴ en anglais de *Monsieur Teste*, et publiée en tête de volume, Valéry évoque le problème de la mort de son personnage. Ainsi confiera-t-il à son traducteur :

« Un critique voulait que j'écrivisse la Mort de M. Teste, mais je n'ai pas jugé utile de prendre cette mesure de rigueur, et la principale raison pourquoi je n'ai pas assassiné M. Teste, c'est que rien ne me parut plus facile que de lui faire une fin d'existence assez sensationnelle et qu'enfin, à la réflexion, je me suis dit que, pour un tel personnage, il serait décent de le faire mourir devant le public d'une demi-douzaine au moins de façons différentes¹²⁷⁵ ».

La véritable fin de *Monsieur Teste*¹²⁷⁶, qu'il n'envisageait pas alors, semble préoccuper Valéry. Nous noterons que l'auteur imagine une mort quasi-théâtrale¹²⁷⁷, une mort mise en scène, où « devant un public », et non un lecteur, le personnage pourrait représenter, jouer plusieurs morts, plusieurs destinées. Il n'est pas si étrange qu'un personnage hors normes, dont « tous les portraits diffèrent les uns des autres »,

¹²⁷⁴ La première traduction en anglais de *La Soirée...*, selon les notes de l'édition de La Pléiade, avait été réalisée par « Miss Barney, l'Amazone des lettres de Rémy de Gourmont » : *An Evening with M. Teste by Paul Valéry*. Translated by Natalie Clifford Barney, The Dial, NY city, vol. LXXII, n° 2, february 1922, pp. 158-168.

¹²⁷⁵ P. Valéry, « Lettre à M. Gould », in *Lettres à quelques-uns*, éd. Gallimard, coll. L'imaginaire, 1997, p. 228.

¹²⁷⁶ Pour tous les détails concernant les éditions successives et les dates précises de parution de chacun des textes du cycle, voir les notes à propos de *Monsieur Teste* de l'édition de La Pléiade, pp. 1375-1379.

¹²⁷⁷ À propos de l'épithète « théâtrale », nous renvoyons à l'ouvrage de M. Jarrety, et au chapitre consacré à l'année 1945. Lorsque le poète sera quitté par sa maîtresse, Jean Voilier, le biographe explique qu'il ressent ce rejet soudain comme « le jeu d'un théâtre atroce ». Valéry, en effet, semble se dédoubler, victime d'une douleur insupportable où il semble parallèlement découvrir le vrai visage de la femme qui, disant l'aimer, décide d'épouser un autre. Le poète d'écrire : « mais moi, je suis obligé maintenant de te considérer à la propre lueur que tu as tirée de toi-même, et dont tu m'as affreusement ébloui ». M. Jarrety, *P. Valéry*, p. 1188.

soit la matière d'une multitude de destinées, aussi antagoniques que sa personnalité est insaisissable. Pourtant, n'est-ce pas d'une grande ironie que de mourir devant le regard scrutateur des autres, considérant un « observateur éternel¹²⁷⁸ » qui, malgré une certaine vie sociale, souhaitait vivre dans l'ombre ? Valéry semble être tenté de « se venger » de Teste : peut-être s'en moque-t-il inconsciemment, souhaitant, une fois pour toutes, l'achever (le verbe employé par Valéry – « assassiner » – est emphatique), en le mettant en face de soi-même, obligé de prouver, devant un « public » attentif, sa « plasticité humaine », obligé de faire ses preuves, obligé de dévoiler, enfin, le grand secret « incommunicable¹²⁷⁹ » dont il a seul la clef. Teste doit prouver ses qualités d'acteur, étant le détenteur d'une puissance visuelle unique, un « œil frontière » qui lui permet presque de maîtriser sa propre mort, passer de « l'être au non-être », de « zéro à zéro ». Toutefois, il y a bien une fin, qui n'est en rien spectaculaire : elle tient dans deux pages, mais il est dit que Teste a « travaillé toute [s]a vie à cette minute¹²⁸⁰ », car « le penseur est un agonisant ». Elle est brusquement déclenchée par le syntagme « Fin intellectuelle. Marche funèbre de la pensée¹²⁸¹ ». La seule fin que se permet l'auteur est symbolique, mais pouvait-il en être autrement pour un penseur, quelqu'un qui habite un « temps intermédiaire¹²⁸² », qui est « hors du monde¹²⁸³ » ?

Comment tuer quelqu'un qui est Idée, Allégorie, Chimère ? D'autre part, jusqu'où l'écrivain est-il capable d'aller ? « Quelle tentation, pourtant que la mort¹²⁸⁴ », s'exclame Teste. Voici ses dernières « paroles littéraires » :

« – Adieu. Bientôt va... finir... une certaine manière de voir. Peut-être brusquement et maintenant. Peut-être cette nuit avec une dégradation qui peu à peu s'ignorera elle-même... Cependant j'ai travaillé toute ma vie à cette minute ». / Tout à l'heure, peut-être avant d'en finir, j'aurai cet instant important – et peut-être me tiendrai-je tout entier dans un coup d'œil terrible – Pas possible¹²⁸⁵ ».

¹²⁷⁸ MT p. 115.

¹²⁷⁹ MT p. 114.

¹²⁸⁰ MT p. 140.

¹²⁸¹ MT p. 140.

¹²⁸² MT p. 139.

¹²⁸³ MT p. 140.

¹²⁸⁴ MT p. 140.

¹²⁸⁵ MT p. 140.

La mort arrive aussi pour ce créateur de chimères intellectuelles, soulevant des sentiments paradoxaux, mêlés de « désir » et « d'horreur ¹²⁸⁶ ». Teste n'est pourtant pas un néophyte en la matière, il sait épuiser toutes les métaphores du combat, voire de la guerre ¹²⁸⁷. Il déclarait même s'autocensurer : « Je ne suis pas bête parce que toutes les fois que je me trouve bête, je me nie - je me tue ¹²⁸⁸ ». Et, après tout, la mort est « une chose inimaginable », comme peut l'être le cas de Teste. Nous avons étudié sa philosophie de survie, savoir sortir hors de ce qu'il appelle le « troupeau », faire le « bond hors de la suite ¹²⁸⁹ », se « préférer » aux autres. Dans ce voyage solitaire à la quête d'une méthode qui dépasse les limites imaginables, Teste apprend à écraser une idée, à l'annuler ; il peut également réduire un être au silence, l'annihiler, tuer un désir, un sentiment. Soulignons notamment le syntagme : « Leur néant [celui d'autrui] est à [ma] disposition ¹²⁹⁰ », ou bien, le choix restreint que Teste conçoit dans ses rapports avec les autres, « la logique ou la guerre ¹²⁹¹ ».

Tuer Teste équivaut, pour Valéry, à achever son idéal. Valéry n'a-t-il pas atteint ses propres limites, la fin de son parcours identitaire où il parviendrait à comprendre la mesure qui le sépare de son héros de jeunesse ? Le Valéry de la « Fin de Monsieur Teste » sait qu'il faut bien soumettre ses idoles, face à la toute-puissance de la vie, du corps, de la souffrance. La recherche intellectuelle, quel que soit le degré de perfection qu'elle puisse atteindre, est inutile si elle n'est doublée d'un regard complice, d'un partage ou d'un échange. C'est pourquoi la formule valéryenne devrait être plutôt « le penseur [seul] est un agonisant », car s'il n'y a pas de don du savoir, l'héritage intellectuel n'a pas lieu d'être, pas plus que la création, la découverte, la trouvaille scientifique, n'a de sens d'exister. C'est cette frustration qui pousse Teste à se laisser mourir, ayant fini par se connaître « par cœur, le cœur aussi », comme le dit Teste, en jouant sur le signifié du substantif « cœur ¹²⁹² », pour évoquer le corps et l'âme.

¹²⁸⁶ MT p. 104.

¹²⁸⁷ Au sujet de la pièce *Rhinocéros*, Pierre Brunel, indique : « ce n'est pas le désir de devenir autre qui le pousse à la métamorphose, c'est celui de sortir de sa condition pour écraser ceux qui étaient ses semblables, les hommes ». P. Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, A. Colin, 1974, p. 26.

¹²⁸⁸ MT p. 74.

¹²⁸⁹ MT p. 65.

¹²⁹⁰ MT p. 109

¹²⁹¹ MT p. 109.

¹²⁹² Rappelons l'aveu de Valéry : « Je crains mon cœur et mon corps ». PV, *Ego*, Cahiers I, p. 106.

Toutefois, le corps, celui que Teste explore comme un « propriétaire » visitant son « domaine », aura raison de lui. Le cœur et le corps se révèlent être les vraies mécaniques naturelles contre lesquelles rien ne peut lutter. Certains soulèveront, comme tare du personnage, le manque de repère spirituel, arguant que cela ne peut sauver le personnage, lui accorder une dimension profondément humaine, ou un degré d'intelligence supérieure parfaite. En effet, Valéry n'a aucunement cherché à « sauver » son personnage, ni à en faire un être attachant, un philosophe, ou un savant, tout comme il n'a pas cherché à faire de Teste un personnage exemplaire. Ni paria, ni héros, le personnage poursuit un chemin éphémère comme l'est un certain état d'inspiration, comme toute idée qui, tôt ou tard finit par disparaître.

« No hay un solo hombre que no sea un descubridor. Empieza descubriendo lo amargo, lo salado, lo concavo, lo liso, lo aspero, los siete colores del arco y las veintitantos letras del alfabeto ; pasa por los rostros, los mapas, los animales y los astros ; concluye por la duda y por la fe y por la certidumbre casi total de su propia ignorancia »./

« Il n'y a pas un seul homme qui ne soit un découvreur. On commence par découvrir l'amer, le salé, le concave, le lisse, le rêche, les sept couleurs de l'arc-en-ciel est et les vingt-six lettres de l'alphabet ; puis on passe aux visages, aux cartes géographiques, aux animaux et aux astres ; on termine par le doute ou par la foi et par la certitude presque totale de sa propre ignorance¹²⁹³ ».

Enfin, quant à la mort de Teste, sommes-nous en mesure de dire qu'il se laisse mourir ? La formule « Fin intellectuelle. Marche funèbre de la pensée¹²⁹⁴ » laisse chez le lecteur un goût amer.

Maintenant, souvenons-nous des vers du poème *El suicida* de Borges, où l'auteur aborde sa propre mort :

« Haré polvo la historia, polvo el polvo.
[...] Lego la nada a nadie »./

¹²⁹³ JLB, *Prólogo, Atlas*, 1984, III p. 403. *Préface, Atlas*, II p. 865.

¹²⁹⁴ MT p. 140.

« Je réduirai l'histoire en poussière et la poussière en poussière.

[...] Je lègue le néant à personne¹²⁹⁵ ». /

Le caractère surprenant et relativement court du passage qui évoque la mort d'un penseur hors pair ne semble pas trouver un écho dans ces vers de Borges. La mort de Teste, ce passage « de zéro à zéro », de la « poussière à la poussière » prend une dimension démesurée où le personnage semble être le symbole de l'intellect, le paria condamné par une société anéantie par la bêtise, alors qu'il s'agit de créer, pour les deux écrivains : « une littérature au sens classique où l'égalité et l'unité détrônent l'individualité et la différence¹²⁹⁶ ».

Valéry écrivait avec justesse ces mots, qui évoquent l'image de Teste reflétée dans le miroir où l'écrivain se regarde :

« Le suicide est comparable au geste désespéré du rêveur pour rompre son cauchemar. Celui qui par effort se tire d'un mauvais sommeil, *tue* ; tue son rêve, *se tue rêveur*¹²⁹⁷ ».

On semble assister à une crise totale de la pensée et à la désintégration absolue de la personnalité, avec une « marche funèbre » qui, de prime abord, semble apocalyptique. On devrait plutôt l'interpréter comme une mise en garde devant une imminente disparition de la littérature. Notons que pour les deux écrivains celle-ci ne devrait pas mourir, tandis que le langage change et se diversifie sans cesse dans une relation intrinsèque lecteur-écrivain-lecteur. Pour eux, l'écriture serait le jeu subtil qui, avec des métaphores inespérées ou des mots voilés, continuera de représenter l'être dans

¹²⁹⁵ JLB, *El Suicida, La Rosa profunda*, III, p. 86. JLB, *Le Suicide, La Rose profonde*, T II, p. 565.

¹²⁹⁶ Edna Aizenberg, *El Tejedor del Aleph : Biblia, kábala y judaísmo en Borges*, éd. Altalena, Madrid, 1986, p. 84.

¹²⁹⁷ PV, *Œuvres II, Tel quel in Autres rhumbs*, p. 655. William Marx dans son ouvrage *l'Adieu à la littérature, Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, explique, par rapport à ce qu'il appelle « la fin de l'écrivain » : « l'art d'écrire n'étant plus assez fort pour supporter sa propre négation, l'adieu à la littérature dut se dire dans l'existence elle-même. Ce qui jusqu'alors avait été mis en scène comme une position particulière de l'écriture devint désormais une posture d'écrivains – ou plutôt de pseudo-écrivains. Teste eut une postérité de suicidés ». L'auteur entend par suicidés les écrivains Jacques Vaché et Jacques Rigaut. William Marx, *l'Adieu à la littérature, Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, éd. de Minuit, coll. Paradoxe, 2005, p. 155.

son entourage conflictuel. Ainsi, plutôt que la littérature, survivra l'« histoire de l'Esprit », témoin de l'homme dans sa continuelle et polyfacétique interprétation de l'univers, qu'il soit en mesure de le comprendre ou non.

Valéry et Borges proposent un message semblable. Si l'homme cesse sa recherche angoissée, à l'image de Teste, il tue son idée et meurt ; s'il ne fait que répéter des mots creux dont il ignore leur probable signification, à l'image de Ireneo Funes, il ne peut survivre ; et enfin, s'il tente de survivre dans une réalité virtuelle, comme Astérion, cet animal pensant, il ne peut que souhaiter la mort.

Epilogue

Nous ignorons si c'est la lecture de *Monsieur Teste* qui inspira Borges pendant la genèse du poème suivant, toutefois, le poème intitulé *Mi vida entera*, publié en 1925 dans le recueil *Luna de enfrente*, est étonnamment proche de l'incipit de *Monsieur Teste*¹²⁹⁸ :

« Me voici encore, les lèvres mémorables, unique et semblable à vous.
J'ai persévéré dans l'à-peu-près du bonheur et dans l'intimité de la peine.
J'ai traversé la mer.
J'ai connu bien des pays ; j'ai vu une femme et deux ou trois hommes.
J'ai aimé une enfant altière et blanche et d'une hispanique quiétude.
J'ai vu d'infinies banlieues où s'accomplit sans s'assouvir une immortalité de couchants.
J'ai savouré de nombreux mots.
Je crois profondément que c'est tout et que je ne verrai ni ne ferai de nouvelles choses.
Je crois que mes journées et mes nuits égalent en pauvreté comme en richesse celles de Dieu et celles de tous les hommes¹²⁹⁹ ».

Maintenant revenons au début de *La Soirée*, où le narrateur-personnage (double de Teste), déclarait :

« La bêtise n'est pas mon fort. J'ai vu beaucoup d'individus ; j'ai visité quelques nations ; j'ai pris ma part d'entreprises diverses sans les aimer ; j'ai mangé presque tous les jours ; j'ai touché à des femmes. Je revois maintenant quelques centaines de visages, deux ou trois grands spectacles, et peut-être la substance de

¹²⁹⁸ JLB, *Mi vida entera*, *Luna de enfrente*, I, p. 70. JLB, *Ma vie entière*, *Lune d'en face*, I, p. 64.

¹²⁹⁹ Le texte original est : « Aquí otra vez, los labios memorables, único y semejante a vosotros. /He persistido en la aproximación de la dicha y en la intimidad de la pena. /He atravesado el mar. /He conocido muchas tierras ; he visto una mujer y dos o tres hombres. /He querido a una niña altiva y blanca y de una hispánica quietud. /He visto un arrabal infinito donde se cumple una insaciada inmortalidad de ponientes. /He paladeado numerosas palabras. /Creo profundamente que eso es todo y que ni veré ni ejecutaré cosas nuevas. /Creo que mis jornadas y mis noches se igualan en pobreza y en riqueza a las de Dios y a las de todos los hombres¹²⁹⁹ ». JLB, *Mi vida entera*, *Luna de enfrente*, I, p. 70. JLB, *Ma vie entière*, *Lune d'en face*, I, p. 64.

vingt livres. Je n'ai pas retenu le meilleur ni le pire de ces choses : est resté ce qui l'a pu. / Cette arithmétique m'épargne de m'étonner de vieillir. Je pourrais faire le compte des moments victorieux de mon esprit, et les imaginer unis et soudés, composant une vie heureuse... Mais je crois m'être toujours bien jugé. Je me suis rarement perdu de vue ; je me suis détesté, je me suis adoré ; – puis, nous avons vieilli ensemble¹³⁰⁰ ».

L'énumération « cosmique » – pour revenir à la notion dont nous avons parlé précédemment –, s'insère dans une politique non de défaite mais de savante résignation. Lucides, les deux auteurs s'emploient à nous offrir un compte rendu plus au moins heureux, d'une simplicité presque irréaliste. Si le premier affirme : « mes journées et mes nuits égalent en pauvreté comme en richesse celles [...] de tous les hommes », Valéry, à travers son narrateur-personnage consent à dire : « Je n'ai pas retenu le meilleur ni le pire de ces choses ». Les deux narrateurs semblent accepter leur destinée et à la fois l'idée d'être « unique[s] et semblable[s] » (à tous les autres). Le personnage valéryen constate et confirme sa dualité à travers l'expression « nous avons vieilli ensemble ». Tandis que Borges prône l'égalité de tous les hommes, et même de ceux-ci avec Dieu, Valéry annonce une équitable réconciliation avec soi-même.

Dans cette démarche de quête identitaire, il n'est pas faux d'affirmer que les *Cahiers* suivent de près la pensée inégale de leur auteur, jusqu'à la décortiquer tout en comprenant son caractère inassible. Valéry nous l'accorde :

« On trouverait facilement dans ces papiers, les identifiant à moi-même, des fréquences, des retours et reprises, une conduite générale des idées, qui dessineraient quelque tendance, une « nature », un tempérament, les contours d'une personne, – et, finalement, de quoi construire un auteur sous mon nom, et supposer son *Traité de l'Homme et du Monde*, et même sa métaphysique, sinon son *Éthique*...¹³⁰¹ ».

¹³⁰⁰ MT p. 15. William Marx crée un parallélisme entre l'incipit et les récits homériques de la vie d'Ulysse « l'homme aux mille tours ». William Marx, *l'Adieu à la littérature, Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, éd. citée, p. 29.

¹³⁰¹ PV, « Lettre au R. P. Rideau », *Lettres à quelques-uns*, Gallimard, « L'imaginaire », 1997, p. 245.

Bibliographie

I. Jorge Luis Borges (1899-1986)

Œuvres en langue originale

- Antiguas literaturas germánicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Antología de la literatura fantástica*, (en collaboration avec Adolfo Bioy Casares et Silvina Ocampo), Buenos Aires, Sudamericana, 1940.
- Antología personal*, Buenos Aires, Sur, 1961.
- Antología poética 1923-1977*, Madrid, Alianza Editorial ; Buenos Aires, Emecé Editores, 1981.
- Arte poética. Seis conferencias [en la Universidad de Harvard]*, traduit par Justo Navarro, préface de Pere Gimferrer, édition et postface de Calin-Andrei Milhailescu, Barcelone, Crítica, 2001.
- Borges en « El Hogar » 1935-1958*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2000.
- Borges en « Sur » 1931-1980*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999.
- Borges : Obras, reseñas y traducciones inéditas. Colaboraciones de Jorge Luis Borges en la « Revista Multicolor de los sábados » del diario Crítica 1933-1934*, édition établie par Irma Zangara, Atlántida, 1995.
- Borges, oral*, Emecé editores/Editorial de Belgrano, 1979.
- Borges profesor : curso de literatura inglesa dictado en la Universidad de Buenos Aires*, édition établie et annotée par Martín Arias et Martín Hadis, Emecé Editores, 2000.
- Cosmogonías*, anthologie de poèmes de Borges et de tableaux d'Aldo Sessa, Buenos Aires, Ediciones Librería La Ciudad, 1976.
- El Idioma de los argentinos*, (1928), Buenos Aires, Seix Barral, « Biblioteca Breve », 1994.
- El Libro de los seres imaginarios*, (en collaboration avec Margarita Guerrero), Emecé, 1968.
- El Tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926.
- Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925.
- Libro de sueños*, (1976), Madrid, Siruela, « La Biblioteca de Babel », 1989.
- Libro del cielo y del infierno*, anthologie (en collaboration avec Adolfo Bioy Casares), Buenos Aires, Emecé Editores, 1999.
- Manual de zoología fantástica*, (en collaboration avec Margarita Guerrero), México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Nueva antología personal*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1968.
- Nueve ensayos dantescos*, introduction par Marcos Ricardo Barnatán, présentation par Joaquín Arce, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- Obra Poética 1923/1966*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1966.
- Obra Poética 1923/1977*, Buenos Aires, Alianza Editorial-Emecé Editores, 1990.

Obra Poética 1923/1985, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999.

Obra Poética, t. 1 (1923-1929) ; t. 2 (1960-1972) ; t. 3 (1975-1985), Madrid, Alianza Editorial, 1998.

Obras Completas en Colaboración, Buenos Aires, Emecé Editores, 1997 (avec Adolfo Bioy Casares, Betina Edelberg, Margarita Guerrero, Alicia Jurado, María Kodama, María Esther Vázquez, Esther Zemborain de Torres Duggan).

Obras Completas, Barcelone, Emecé, 1996, 4 vol. (I, œuvres parues entre 1923 et 1949 ; II, œuvres parues entre 1952 et 1972 ; III, œuvres parues entre 1975 et 1985 ; IV : œuvres parues entre 1975 et 1988).

Obras Completas I, II, III (1974), Buenos Aires, Emecé, 1989.

Páginas de Jorge Luis Borges, textes sélectionnés par l'auteur, préface d'Alicia Jurado, Buenos Aires, Celtia, Barcelone, Gedisa, 1982.

Poemas (1922-1943), Buenos Aires, Losada, 1943.

Poemas (1923-1953), Buenos Aires, Emecé Editores, 1954.

Prólogos, con un prólogo de prólogos, Buenos Aires, Torres Agüero, 1975.

Prosa completa, Barcelone, Bruguera, 1980, 2 vol.

Textos cautivos, Ensayos y Reseñas en « El Hogar » (1936-1939), Edición de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal, Buenos Aires, Tusquets editores, 1986.

Textos recobrados (1919-1929), Buenos Aires, Emecé Editores, 1997.

Textos recobrados (1931-1955), Buenos Aires, Emecé Editores, 2001.

Textos recobrados (1956-1986), Buenos Aires, Emecé Editores, 2001.

Textos inéditos de Borges en La Nación, La Nación, Buenos Aires, (27 mai 2001).

Veinticinco Agosto 1983 y otros cuentos, (1983), Madrid, FMR/Siruela, 1988.

Traductions françaises

L'Art de poésie, édition établie et annotée par Calin-Andrei Mihailescu, traduit de l'anglais par André Zavriew, préface d'Héctor Bianciotti, Paris, Gallimard, 2000.

Chroniques de Bustos Domecq (en collaboration avec Adolfo Bioy-Casares), traduit de l'espagnol par Françoise-Marie Rosset, Paris, Denoël & ailleurs, 1970.

Essai sur les littératures germaniques médiévales, (en collaboration avec María Esther Vázquez), traduit de l'espagnol par Michel Maxence, Paris, C. Bourgois, 1998.

Introduction à la littérature nord-américaine, (en collaboration avec Esther Zemborain de Torres), traduit de l'espagnol par Luis Jiménez Olivier, Lausanne, L'Age d'homme, 1973.

Livre de préfaces, traduit de l'espagnol par Françoise Rosset, suivi de *Essai d'autobiographie*, traduit de l'anglais par Michel Seymour Tripiet, Paris, Gallimard, 1980.

Le Livre des êtres imaginaires (avec la collaboration de Margarita Guerrero), traduit de l'espagnol par Françoise Rosset, Gonzalo Estrada et Yves Péneau, Paris, Gallimard, 1987.

Manuel de zoologie fantastique, traduit par Gonzalo Estrada et Yves Péneau, Paris, Union Générale d'Éditions, 1970.

Neuf essais sur Dante, traduit de l'espagnol par Françoise Rosset ; préface d'Héctor Bianciotti, Paris, Gallimard, 1987.

Nouveaux contes de Bustos Domecq, (en collaboration avec Adolfo Bioy Casares), traduit de l'espagnol par Eduardo Jiménez, Paris, R. Laffont, 1984.

Œuvres complètes, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Bernès ; traduction par Jean-Pierre Bernès, Roger Caillois, Claude Esteban [et al.], Paris, Gallimard, coll. de La Pléiade, Paris, t. I, 1993 ; t. II, 1999.

Six problèmes pour Isidro Parodi, (en collaboration avec Adolfo Bioy Casares), avant-propos de Gervasio Montenegro, traduit de l'espagnol par Françoise-Marie Rosset, Paris, Denoël, 1967.

Bibliographies

Daniel Balderston, *The Literary universe of Jorge Luis Borges: an index to references and allusions to persons, titles and places in his writings*, New York, Westport, London, Greenwood Press, 1986.

Horacio Jorge Becco, *Jorge Luis Borges. Bibliografía total 1923-1973*, Buenos Aires, Ed. Pardo, 1973.

Trivino Consuelo, *Para una actualización bibliográfica de Borges*, [1985-1991], «Cuadernos hispanoamericanos», *Homenaje a Borges* (juillet-septembre 1992), pp. 561-566.

William D. Foster, *A Bibliography of the works of Jorge Luis Borges*, Tempe, Arizona, Center for Latin American Press University, 1971.

Gastón Gallo, Nicolás Helft, *Borges una enciclopedia*, Buenos Aires, Grupo editorial Norma, 1999.

José Gilardoni, *Borgesiana. Catálogo bibliográfico de Jorge Luis Borges 1923-1989*, Buenos Aires, Catedral al Sur, 1989.

Nicolas Helft, *La Biblioteca total. Viaje por el Universo de Jorge Luis Borges*, CD-Rom, Buenos Aires, La Nación, 1996.

Nicolas Helft, *Jorge Luis Borges : Bibliografía completa*, préface de Noé Jitrik, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Conversations, entretiens

Willis Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80e anniversaire*, traduit de l'américain par Anne Laflaquière, Paris, Ramsay, 1984.

Orlando Barone (1976) *Diálogos Jorge Luis Borges Ernesto Sabato*, Emecé, 2007.

Richard Burgin, *Conversations with Jorge Luis Borges*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1969.

Richard Burgin, *Conversations avec J. L. Borges*, traduit par Lola Tranec, Paris, Gallimard, 1972.

André Camp, « *Jorge Luis Borges, entretien avec A. Camp* » suivi de « *Neuf essais sur Borges* » par F. Bouchardeau, HB éditions, 1999.

Antonio Carrizo, *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

Jacques Chancel, *Jorge Luis Borges. Radioscopie*, Paris, Editions du Rocher, 1999.

Ramon Chao, « *Un entretien inédit avec Jorge Luis Borges* », *Le Monde Diplomatique*, août 2001.

Georges Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Paris, Gallimard, 1967.

Carlos Cortínez et al., *Con Borges (texto y persona)*, Buenos Aires, Torres Agüero editor, 1988.

- Dante Escobar Plata, *Las obsesiones de Borges. Una entrevista*, Buenos Aires, Distal, 1989.
- Osvaldo Ferrari et Jorge Luis Borges, *Libro de diálogos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.
- Osvaldo Ferrari et Jorge Luis Borges, *Diálogos últimos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.
- Osvaldo Ferrari, *Borges en diálogo*, Buenos Aires, Ed. Grijalbo, 1988.
- Osvaldo Ferrari, *Borges en dialogue*, traduit de l'espagnol par René Pons, Paris, Editions de Zoé/Editions de l'Aube, 1992.
- Osvaldo Ferrari et Jorge Luis Borges, *Retrouvailles. Dialogues inédits*, traduit par Bertrand Fillaudeau, Paris, José Corti, 2003.
- James E. Irby, *Entretiens avec James E. Irby*, in AA. VV., *Jorge Luis Borges. Cahiers de l'Herne*, textes réunis et présentés par Dominique de Roux et Jean de Milleret, avec le concours de Michel Beaujour, Paris, L'Herne, 1964, pp. 388-403.
- Jean de Milleret, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Pierre Belfond, Paris, 1967.
- Néstor J. Montenegro, *Jorge Luis Borges. Diálogos*, Nemont, 1983.
- Victoria Ocampo, *Diálogo con Borges*, Sur, 1969.
- Félix della Paolera, Esther Cross, *Jorge Luis Borges. Sobre la escritura. Conversaciones en el taller literario*, Fuentetaja, 2007.
- Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Casa Pardo S.A., 1973.

Autobiographies

- Jorge Luis Borges, *An Autobiographical Essay*, in *The Aleph and other stories, 1933-1969*, édition établie par Norman Thomas di Giovanni, en collaboration avec l'auteur, New York, E. P. Dutton, 1978.

Biographies, ouvrages biographiques, témoignages

- Leonor Acevedo de Borges, *Propos*, in AA. VV., *Jorge Luis Borges. Cahiers de l'Herne*, textes réunis et présentés par Dominique de Roux et Jean de Milleret, avec le concours de Michel Beaujour, Paris, L'Herne, pp. 9-11.
- Marcos R. Barnatán, *Biografía total*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1995.
- Rubén Benítez, « Los últimos días de Borges », sección Ideas imágenes, *La Nueva Provincia*, Bahía Blanca, 24 octobre 1996.
- Héctor Bianciotti de l'Académie française, *Jorge Luis Borges : 14 juin 1986*, Pin-Balma, Sables, 2000.
- María Angélica Bosco, *Borges y los otros*, Los libros del mirasol, Buenos Aires, Compañía General Fabril, 1967.
- Estela Canto, *Borges a contraluz*, Edicione Espasa Calpe, Madrid, 1990.
- María Caballero Wangüemert, *Borges y la crítica. El nacimiento de un clásico*, Madrid, Editorial Complutense, 1999.
- Manuel Forcada Caballenas, *De la vida literaria. Testimonios de una época*. Rosario, Ed. Ciencia, 1941.

- Néstor Ibarra, *Borges et Borges*, Paris, L'Herne, 1969.
- José Isaacson, *Borges entre los nombres y el nombre*, Buenos Aires, Fundación El libro, 1987.
- Alicia Jurado, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Universitaria de Buenos Aires, 1964.
- Alberto Manguel, *Chez Borges*, traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud/Leméac, 2003.
- Alberto Manguel, *Con Borges*, traduit de l'anglais par Eduardo Berti, Alianza editorial, 2004.
- Joaquín Marco, *Asedio a Jorge Luis Borges*, Traduit de l'anglais par Isabel Merino, Ultramar, 1982.
- Jean-Clet Martin, *Borges. Une biographie de l'éternité*, éd. de l'éclat, 2006.
- Victoria Ocampo, *Autobiografía*, Buenos Aires, Sur, 1984.
- Victoria Ocampo et Roger Caillois, *Correspondencia (1939-1978)*, prologue, sélection et notes d'Odile Felgine, avec la collaboration de Laura Ayerza del Castilho, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1997.
- Emir Rodríguez Monegal, *Borges, una biografía literaria*, traduit par Homero Alsina Thevenet, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Horacio Salas, *Borges, una biografía*, Buenos Aires, Planeta, 1994.
- Beatriz Sarlo, *Borges : un escritor en las orillas*, Ariel, 1995.
- Mario Vargas Llosa, *Un demi-siècle avec Borges*, Coordination et traduction Albert Bensoussan, L'Herne, 2004.
- María Esther Vázquez, *Borges, sus días y su tiempo*, Javier Vergara, 1984.
- María Esther Vázquez, *Borges, esplendor y derrota*, Barcelone, Tusquets, 1996.
- María Esther Vázquez, *Borges, imágenes, memoria, diálogo*, Monte Ávila, Ed. Caracas, 1977.

Revues

- Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*. "Jorge Luis Borges : una teoría de la invención poética del lenguaje", n° 142 (mars-avril 1993).
- Cuadernos Hispanoamericanos*, Homenaje a Jorge Luis Borges, n° 505-507 (juillet-septembre 1992).
- Eudeba, Editorial universitaria de Buenos Aires*, « *Borges y la Ciencia* », Prologue de María Kodama, n° 23 (junio de 1999).
- Europe*, « Jorge Luis Borges », n° 637 (mai 1982).
- Insomnia*, « Al Este de Borges », *Separata cultural de Posdata*, n° 61. Uruguay (20 de noviembre de 1998).
- A. de Gaudemar, E. Waintrop, M. L. Avignolo, G. Vilela, *Jorge Luis Borges*, Paris, édition spéciale, *Libération* (novembre 1992).
- Magazine Littéraire*, n° 148 (mai 1979).
- Magazine Littéraire*, n° 376, Dossier Borges (mai 1999).
- Magazine Littéraire*, n° 259 (novembre 1988).
- Revista Iberoamericana*, "40 Inquisiciones sobre Borges", n° 100-101 (juillet-décembre 1977).
- Revue de Littérature comparée* n° 320, *Hommage à Borges*, sous la direction de P. Brunel et D.-H. Pageaux, Didier Erudition, (octobre-décembre 2006).
- Sur*, n° 74 (noviembre de 1940).

Sur, n° 94 (julio de 1942).

Ouvrages, études, articles critiques

- AA. VV., *Analyses et réflexions sur Borges. Fictions. Mythe et récit*, Ellipses, 1988.
- AA. VV., *Antiborges*, Javier Vergara, 1999.
- AA. VV., *Borges, el hombre, el amigo, el poeta*, Fundación Banco de Boston, 1987.
- AA. VV., *De laberintos y otros Borges, Ensayos sobre Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, editorial Victoria Ocampo, 2004.
- AA. VV., *Jorge Luis Borges*, editorial Freeland, 1978.
- Edna Aizenberg, *El Tejedor del Aleph : Biblia, kábala y judaísmo en Borges*, Madrid, Altalena, 1986.
- Jaime Alazraki, *La Prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Prados, 1974.
- Jaime Alazraki, *Versiones, inversiones, reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Madrid, Gredos, 1977.
- Jaime Alazraki (1976) *Jorge Luis Borges, el escritor y la crítica*, Taurus, 1984.
- Ana M. Barrenechea, *El Tiempo y la realidad en la obra de Borges*, « Revista hispánica moderna », année XXIII, n° 1 (janvier 1957), pp. 28-41.
- Ana M. Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, editorial Paidós, 1967.
- María L. Bastos, *Borges ante la crítica argentina 1923-1960*, Hispamérica, 1974.
- Michèle Benabès, *L'“objet livre” dans les textes de Borges*, in AA. VV., *Analyses et réflexions sur Borges, Fictions*, Paris, Ellipses, 1988.
- Michel Berveiller, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, Didier, 1973.
- Maurice Blanchot, *L'Infini littéraire : « L'Aleph »*, in *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1987.
- Lisa Block de Behar, *Al margen de Borges*, Siglo XXI editores, 1987.
- Harold Bloom, *Borges. Modern Critical Views*, New York, Chelsea House, 1986.
- Karl A. Blüher, Alfonso de Toro, *Jorge Luis Borges, variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Madrid, TCCL, 1995.
- Michel Borrut, *Le Double*, in AA. VV., *Analyses et réflexions sur Borges. Fictions. Mythe et récit*. Ellipses, 1988.
- Marcel Brion, « *Máscaras, espejos, mentiras y laberinto* », in AA. VV., *Jorge Luis Borges*, editorial Freeland, 1978.
- Pierre Brunel, (édition établie par) *Borges, souvenirs d'avenir*, Postface de Daniel-Henri Pageaux, Gallimard, 2006.
- Roger Caillois, « *Los temas fundamentales de J.L. Borges* », in AA. VV., *Jorge Luis Borges*, editorial Freeland, 1978.
- Carlos Cañeque et al., *Conversaciones sobre Borges. Monegal, Agheana, Castillo, Alazraki, Savater, Bloom y Kodama*, Destino, 1999.
- Serge Champeau, *Borges et la métaphysique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1990.
- Paul Cheselka, *The Poetry and Poetics of Jorge Luis Borges*, New York, Peter Lang, 1987.
- Carlos Cortínez, *Borges the Poet*, Fayetteville, The University of Arkansas Press, 1986.
- Rolando Costa Picazo, *Borges : una forma de felicidad*, Prólogo de María Kodama, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2001.
- Rolando Costa Picazo, « *Autores que traducen : Borges* », *Voces* n° 15, (1994) p. 6-11.

- René de Costa, *El humor en Borges*, Cátedra, 1999.
- Gérard Genette, « *La literatura según Borges* », in AA. VV., *Jorge Luis Borges*, editorial Freeland, 1978.
- N.T. Di Giovanni, D. Halpern, F. Macshane, *Borges on Writing*, Hopewell, The Ecco Press, 1994.
- François Ducrot, « *As in a Labyrinth* », *Ulysse 2000* (octobre 1997).
- Angel Flores, *Expliquémonos a Borges como poeta*, Siglo XXI editores, 1984.
- Jean-Michel Fossey, « *Approches de Jorge Luis Borges* », *Combat* (19 mars 1970).
- Carlos García Gual, *Borges y los clásicos de Grecia y Roma*, « Cuadernos Hispanoamericanos », n° 505-507 (juillet- septembre 1992), pp. 321-345.
- Gérard Genette, « *La littérature selon Borges* », in AA. VV., *Jorge Luis Borges. Cahiers de l'Herne*, textes réunis et présentés par Dominique de Roux et Jean de Milleret, avec le concours de Michel Beaujour, Paris, L'Herne, pp. 323-327.
- Jean-François Gérault, *Jorge Luis Borges. Une autre littérature*, Encrage, 2003.
- Jean-Luc Jaunet, *Le jeu de miroirs dans Fictions*, in AA. VV., *Analyses et réflexions sur Borges. Fictions. Mythe et récit*. Ellipses, 1988.
- María Kodama, « *Borges y la literatura japonesa* », *La Torre*, n° 8 (Octobre-décembre 1988), pp. 665-679.
- María Kodama, « *Le thème de l'autre dans quelques œuvres de Borges* », in P. Brunel (édition établie par), *Borges, Souvenirs d'avenir*, Postface de D.-H. Pageaux, Gallimard, 2006.
- María Kodama, « *Oriental influences in Borge's poetry : the nature of the Haiku and Western Literature* », in *Borges the Poet*, C. Cortínez, Fayetteville, Univ. Of Arkansas Press, 1986.
- Martín Kohan, « *Pluralidad de lo borgeano* », *La Nación* (julio de 2001).
- Efraín Kristal, *Invisible Work, Borges and Translation*, Vanderbilt University Press, 2002.
- Wladimir Kryszinski, « *Borges el poetizador* » : *Entre la poétique des tigres et le moi méta-lyrique*, in *El siglo de Borges*, vol. II, Ed. Alfonso de Toro y Fernando de Toro, Frankfurt/Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 1999, pp. 215-222.
- Reinaldo Laddaga, *Lógica del freak*, in AA. VV., *Fuego del aire, Homenaje a Borges*, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2001.
- Michel Lafon, *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, 1990.
- Michel Lafon, *Une vie de Pierre Menard*, Paris, Gallimard, 2008.
- Robin Lefère, *Borges y los poderes de la literatura*, Bern, Lang, 1998.
- Raphaël Lellouche, *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*, Paris, Balland, 1989.
- Rémi Le Marc'hadour, *Identité et individuation dans l'œuvre de Jorge Luis Borges*, Thèse microfichée, BNF, 1996.
- Annick Louis, *Jorge Luis Borges : œuvres et manœuvres*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Linda Maier, *Borges and the European avant-garde*, étude critique, S.P. Lang, 1996.
- Jacques Morizot, *Sur le problème de Borges, Sémiotique, Ontologie, Signature*, Paris, Kimé, 1999.
- Jean-Pierre Mourey, *Borges, vérité et univers fictionnels*, Liège, Pierre Mardaga, 1988.
- Gabriela Massuh, *Borges : una estética del silencio*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1980.
- Blas Matamoros, *El Lector Borges : los libros y la noche*, in *Borges en Bruselas*, textes recueillis et édités par R. Lefere, Madrid, Visor, 2000.
- Juan Nuño, *La Filosofía de Borges*, México, Fondo de Cultura Económica, « Tierra Firme », 1986.

- Ezequiel de Olaso, *Jugar en serio. Aventuras de Borges*, Universidad Nacional Autónoma de México, Paidós, 1999.
- Néstor S. Otero, A. Palacios, J. Bosch, P. Barcia, *Los Matematicuentos, Presencia matemática en la literatura*, Buenos Aires, Serie Eureka, Magisterio del Río de la Plata, 1995.
- Néstor S. Otero, « Las Paradojas del gran jugador », Bahía Blanca, octubre 1989, inédit.
- Néstor S. Otero, « La Conciencia ética en la obra de Jorge Luis Borges », *Café Borges Centenaire de la naissance de Borges*, Genève (11 au 15 octobre 1999), inédit.
- Leticia Otero « *La Chimère* », in *Dictionnaire des mythes féminins*, (sous la direction de Pierre Brunel), Éd. du Rocher, 2002.
- Leticia Otero, « *Rimbaud et Borges* », in *Géographie et Poésie dans l'œuvre d'Arthur Rimbaud*, Journées d'études organisées par Pierre Brunel, Université de Paris IV-Sorbonne (octobre 2004). Actes à paraître aux Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Roberto Paoli, « *Borges y Schopenhauer* », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 24 (1986), pp. 173-208.
- Sergio Pastormerlo, « *Borges y la traducción* », *Revista Voces*, n° 15 (septiembre de 1995).
- Alberto J. Pérez, *Poética de la prosa de J.-L. Borges. Hacia una crítica bachtiniana de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986.
- Alberto Pérez, *Realidad y suprarrealidad en los cuentos fantásticos de J.L. Borges*, Miami, Universal, 1971.
- Jorge O. Pickenhayn, *Borges a través de sus libros*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1979.
- Roland Quilliot, *Borges et l'étrangeté du monde*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1991.
- Pedro Ramírez Molas, *Tiempo y narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, Gredos, 1978.
- Jaime Rest, *El laberinto del universo, Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Librerías Fausto, 1976.
- Emir Rodríguez Monegal, *Borges*, Paris, Seuil, « Ecrivains de toujours », 1970.
- Emir Rodríguez Monegal, *Borges, el lector como escritor*, *Imagen* n° 58, 1er au 15 août 1972.
- Emir Rodríguez Monegal, *Borges, hacia una lectura poética*, Madrid, Guadarrama, 1976.
- Emir Rodríguez Monegal, *Hacia una interpretación*, Madrid, Guadarrama, 1976.
- Emir Rodríguez Monegal, *Ficcionario*, México, Fondo de Cultura económica, 1981.
- Emir Rodríguez Monegal, *Borges por él mismo*, Barcelona, Laia, 1984.
- Emir Rodríguez Monegal, *Borges una biografía literaria*, México, Fondo de Cultura económica, 1987.
- Oswaldo R. Sabino, *Borges una imagen del amor y de la muerte*, Corregidor, 1987.
- Fernando Savater (2002), *Borges : la ironía metafísica*, Ariel, 2008.
- Gustav Siebenman, « *Borges par lui-même* », *Kritikon Litterarum* n° 2, Philologie romane, 1973.
- Dan Smulian, *Jorge Luis Borges, author of «Alice through the Looking glace»*, «Romance Quarterly», vol. 36, 1 (février 1989), pp. 79-85.
- Carlos Stortini, *El Diccionario de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.
- María V. Suárez et al., *Fuego del aire, Homenaje a Borges*, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2001.

Ana María Sugden, « *El mito del laberinto en la obra de J. L. Borges* », étude critique, *Separata de Cuadernos del Sur*, « *Revista del Instituto de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur* », Bahía Blanca, n° 6-7 (juillet 1967).

François Taillandier, *Jorge Luis Borges*, F. Bourin, 1993.

Volodia Teitelboim, *Los dos Borges*, Sudamericana, 1996.

Nélida E. Vázquez, *Borges, la humillación de ser hombre*, Febra, 1981.

René Ventura, *La vraie vie de Pierre Menard, ami de Borges*, Lucie éditions, 2009.

Sergio Waisman, *Borges y la traducción*, Traduit par Marcelo Cohen, Adriana Hidalgo editora, 2005.

Kinch C. Wheelock, *The Mythmaker. A study of motif and symbol in the short stories of J.L. Borges*, Austin, The University of Texas, 1966.

Julio Woscoboinik, *El Secreto de Borges. Indagación psicoanalítica de su obra*, Trieb, 1988.

Catalogues d'exposition

Borges, Biblioteca Nacional (13 novembre-15 janvier 1986), Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección général del Libro y Bibliotecas, 1986.

Un présent du futur. Hommage à Jorge Luis Borges pour le centenaire de sa naissance, Paris, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 1999.

L'Univers de Borges, Bibliothèque Publique d'Information-Centre Georges Pompidou, Paris, 1992.

II. Paul Valéry (1871-1945)

Œuvres en langue originale

Alphabet, édition établie, présentée et annotée par Michel Jarrety, Paris, Librairie Générale Française, 1992.

Alphabet, édition établie et annotée par Maria Teresa Giaveri, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 1993.

Cahiers, édition intégrale en fac-similé, 29 vol., (261 *Cahiers*), Paris, édition du C.N.R.S., 1957-1961.

Cahiers, édition établie et annotée par Judith Robinson-Valéry, anthologie en 2 vol., Paris, Gallimard, I, 1973 ; II, 1974.

Cahiers 1894-1914, édition par Nicole Celeyrette-Piétri et Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, I, 1987 ; II, 1988.

Cartesius redivivus de Paul Valéry, *Cahier Paul Valéry* n° 4, édition par Michel Jarrety, Gallimard, 1986.

Charmes, commentés par Alain, Gallimard, 1929.

Corona & Cornilla, Poèmes à Jean Voilier, Paris, éditions de Fallois, 2008.
Correspondance de Paul Valéry et de Gustave Fourment (1887-1933), introduction, notes et documents par Octave Nadal, Gallimard, 1957.
Correspondance Gide-Valéry, édition établie par Robert Mallet, Gallimard, 1955.
Eupalinos, L'Ame et la danse, Dialogue de l'arbre, (1945), Gallimard, « Nrf/Poésie », 1995.
Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, (1894), Gallimard, « Folio/Essais », 1957.
La Jeune Parque et poèmes en prose, édition présentée par Jean Levaillant, Gallimard, 1974.
Leçons du Cours de Poétique au Collège de France, «Yggdrasill», numéros du 25 décembre 1937 au 25 février 1939.
Lettres à quelques-uns, Gallimard, 1952.
Lettres et Notes sur Nietzsche de Paul Valéry, in *Valéry pour quoi ?* Édition établie et annotée par Michel Jarrety, éd. Impressions nouvelles, 1987.
Monsieur Teste, (1946) Gallimard, « L'Imaginaire », 1986.
Œuvres, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, I, 1957 ; II, 1960.
Poésies, (1929), Gallimard, « Nrf/Poésie », 1958.
Poésie perdue. Les poèmes en prose des «Cahiers», édition présentée, établie et annotée par Michel Jarrety, Gallimard, 2000.
Pré-teste, manuscrits, inédits, éditions originales, dessins, aquarelles, catalogue réédité par François Chapon, (exposition 3-23 décembre 1966), Paris, Presses de l'impr. Union, 1966.
Une chambre conjecturale. Poèmes ou proses de jeunesse, Fata Morgana, 1981.

Traductions utilisées de *Monsieur Teste*

Natalie Clifford Barney, *An Evening with M. Teste by Paul Valéry*, The Dial, NY, vol. LXXII, n° 2, 1922.
 Salvador Elizondo, *Monsieur Teste*, Barcelone, Montesinos, 1980.
 Merton Gould, *An Evening with Monsieur Teste*, Londres, Besant & Co, 1936.
 Jackson Mathews, *Monsieur Teste*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

Bibliographies

AA. VV., *Index des noms propres concernant les Œuvres de Paul Valéry*, «Bulletin des Eudes Valéryennes», 75 (juin 1997).
 Georges Karaiskakis, Chapon, François, *Bibliographie des œuvres de Paul Valéry parues de 1889 à 1965*, Paris, Auguste Blaizot, 1976.
 Jean Hytier, *Bibliographie*, in Paul Valéry, *Œuvres*, Gallimard, 1960, t. II, pp. 1613-1715.

Biographies

Denis Bertholet, *Paul Valéry : 1871-1945*, Plon, 1995.
 Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Fayard, 2008.

Edmée de La Rochefoucauld, *Images de Paul Valéry*, Paris-Strasbourg, F.-X. Le Roux, 1949.

Aimé Lafont, *Paul Valéry, l'homme et l'œuvre*, avec une lettre de Paul Valéry, illustrations de Jean Texcier, Marseille, J. Vigneau, 1943.

Claude-Jean Launay, *Paul Valéry*, Paris, La Manufacture, 1990.

François Valéry, *L'Entre-trois-guerres de Paul Valéry*, Jacqueline Chambon, 1994.

Ouvrages, études critiques et articles

AA. VV., *Colloque Paul Valéry : amitié de jeunesse-influences-lectures*, Edimbourg, novembre 1976, texte établi par C. P. Barbier, Paris, Nizet, 1978.

AA. VV., *Ecriture et génétique textuelle : Valéry à l'œuvre*, textes réunis par Jean Levaillant, Presses Universitaires de Lille III, 1982.

AA. VV., *Colloque Paul Valéry : Valéry et la littérature du passé*, édité par Walter Ince, Université de Southampton (septembre 1982), 1984.

AA. VV., *Paul Valéry et les arts*, sous la direction de Luce Abeles, Actes Sud, 1995.

AA. VV., *Paul Valéry, Vivant*, Marseille, Cahiers du Sud, 1946.

Ned Bastet, *Valéry et la voix poétique*, «Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines de Nice», 15 (1971), pp. 41-50.

Ned Bastet, *Valéry à l'extrême : les au-delà de la raison*, L'Harmattan, 1999.

Maurice Bemol, *Paul Valéry*, Les Belles Lettres, 1949.

Maurice Bemol, *La Méthode critique de Paul Valéry*, Les Belles Lettres, 1950.

Pierre-François Benoist, « Multiplicité de Paul Valéry » in *Les Essais de Paul Valéry*, La Pensée Moderne, 1964.

André Berne-Joffroy, *Valéry*, Gallimard, « La Bibliothèque idéale », 1960.

André Berne-Joffroy, *Présence de Valéry*, Plon « Présences », 1944.

Karl Alfred Bluhner, *Paul Valéry, Perspectives de réception*, Tübingen : G. Nar Verlag-Paris, Jean-Michel Place, 1984.

Jacques de Bourbon Busset, *Paul Valéry ou Le Mystique sans Dieu*, éd. La Recherche de l'absolu, 1964.

Serge Bourjea, *Paul Valéry, Le Sujet de l'écriture*, L'Harmattan, 1997.

Serge Bourjea et Jean-André Vlachos, *L'Animot*, « Bulletin des études valéryennes », n° 94 (juin 2003).

Nicole Celeyrette-Pietri, *Agathe ou le « Manuscrit trouvé dans une cervelle » de Valéry : genèse et exégèse d'un conte de l'entendement*, Minard, 1982.

Nicole Celeyrette-Pietri, *Valéry et le Moi : des cahiers à l'Oeuvre*, Librairie Klincksieck, 1979.

Nicole Celeyrette-Pietri, Antonia Soulez, « Valéry, La Logique, Le Langage, Sud », « Revue Littéraire », Marseille, (1988).

E.-M. Cioran, *Valéry face à ses idoles*, « La Nouvelle revue Française » n° 204 (déc. 1969) pp. 801-819.

Gustave Cohen, *Essai d'explication du «Cimetière marin»*, Paris, Gallimard, 1933.

Christine M. Crow, *Paul Valéry and the poetry of voice*, Cambridge University Press, 1982.

Noël Felici, « Valéry prosateur », in *Regards sur Valéry*, Hazan, 1951, pp. 55-70.

R. P. Gillet, O.P., *Paul Valéry et la métaphysique*, Paris, La Tour d'Ivoire, « Les Cahiers Valéry », 1927.

- Pierre Guiraud, *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry. Etudes sur la forme poétique dans ses rapports avec la langue*, Librairie C. Klincksieck, 1953.
- Albert Henry, *Langage et poésie chez P. Valéry*, Paris, Mercure de France, 1952.
- Jean Hytier, *La Poétique de Valéry*, Paris, Gallimard, 1953.
- Jean Hytier, *Les refus de Valéry*, « *Questions de littérature* » (1967), Droz, pp. 56-81.
- Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Hachette, coll. « Portraits littéraires », Paris, 1992.
- Michel Jarrety, *Orphée et Valéry*, « *Revue de Littérature Comparée* » (octobre-décembre 1999), pp. 499-509.
- Michel Jarrety, *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, Puf, 1991.
- Michel Jarrety, « *Mallarmé/Valéry : une problématique filiation* », « *Le Magazine littéraire* » (septembre 1998).
- Lucienne Julien Cain, *Trois essais sur Paul Valéry*, Gallimard, 1958.
- Hartmut Köhler, *Paul Valéry, Poésie et Connaissance, L'œuvre lyrique à la lumière des Cahiers*, traduction de Colette Kowalski, Paris, Klincksieck, 1985.
- Huguette Laurenti, *Paul Valéry et le théâtre*, Paris, Gallimard, 1973.
- Maurice A. Lecuyer, *Étude de la prose de Paul Valéry dans « La Soirée avec Monsieur Teste »*, « *Archives des Lettres Modernes* », n° 55, (1964).
- Frédéric Lefevre, *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris, Le Livre, 1926.
- Jean Levaillant, *Inachèvement, invention, écriture* in *Le manuscrit inachevé*, édité par Louis Hay, Paris, Editions du C.N.R.S., 1986.
- Jean Levaillant et al., « *Questions du rêve* », « *Cahiers P.V. III* », Gallimard, (20 novembre 1979).
- Abraham Livni, *La Recherche du dieu chez Paul Valéry*, Paris, Ed. Klincksieck - Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1978.
- Florence de Lussy, « *Charmes* » d'après les manuscrits de Paul Valéry. *Histoire d'une métamorphose*, Paris, Minard, 1990, t. I ; t. II, Paris, Lettres modernes, 1996.
- Valerio Magrelli, *Une onde de traductions : quelques remarques autour de Paul Valéry*, « *Bulletin des études valéryennes* », 69-70 (1995), pp. 169-81.
- Anne Mairesse, *Figures de Valéry*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- André Mandin et Huguette Laurenti, « *Mme de R.* », « *Bulletin des Etudes Valéryennes* », 88/89 (novembre 2001), pp. 17-28.
- William Marx, *Naissance de la critique moderne. La littérature selon Eliot et Valéry 1889-1945*, Arras, Artois Presses Université, 2002.
- Carlos Mastronardi, *Valéry o la infinitud del método*, Buenos Aires, Raigal, « *Biblioteca Juan María Gutiérrez* », 1955.
- Antonio Marichalar, *Introducción al método de Monsieur Teste*, « *Revista de occidente* », dirigé par J. Ortega y Gasset, Año VI, n° LXIV (oct. 1928) pp. 28-43.
- André Maurois, *Paul Valéry, Monsieur Teste, Conférence de M. A. Maurois, Conferencia*, Journal de l'Université des annales (15 mars 1933), pp. 349-364.
- Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1963.
- François-Bernard Michel, *Prenez garde à l'amour. Les muses et les femmes de Paul Valéry*, Paris, Grasset, 2003.
- Pierre Michel, *Valéry, l'écrivain symboliste et hermétique*, Paris, Foucher, 1952.
- Gérard Milhaud, « *Le moi pur de Valéry* », in AA. VV., *Centenaire de Paul Valéry*, « *Europe* », n° 507 (juillet 1971).
- Henri Mondor, *Précocité de Valéry*, Paris, Gallimard, 1957.
- Daniel Moutote, *Valéry et «La Fileuse»*, « *Bulletin de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier* » (nouvelle série), t. 25 (1994), pp. 281-290.

- Emilie Noulet-Carner, *Le Ton poétique. Mallarmé, Verlaine, Corbière, Rimbaud, Valéry, Saint John-Perse*, J. Corti, 1971.
- Emilie Noulet, *Paul Valéry, études*, Vromant & Co., 1932.
- Jean Paulhan, *Un rhétoricien à l'état sauvage : Paul Valéry ou la littérature considérée comme un faux (1928-1945)*, Œuvres, T III, Cercle du livre précieux, 1967.
- G. Peylet, « *La quête de Monsieur Teste*, « mystique sans Dieu », « L'information littéraire », n° 3 (1985), pp. 108-113.
- Régine Pietra, *Paul Valéry 8, Un nouveau regard*, Rencontres de Cerisy du 26 août au 5 septembre 1992, « La Revue des Lettres Modernes », 1995.
- Marcel Raymond, *Paul Valéry et la tentation de l'esprit*, éd. de la Baconnière, 1964.
- Alan Rey, *Monsieur Teste de haut en bas*, « Poétique », n° 9, (1972) pp. 80-88.
- Jean-Michel Rey, *Paul Valéry : l'aventure d'une œuvre*, Paris, Seuil, 1991.
- Agathe Rouart-Valéry, *Introduction biographique*, in Paul Valéry, *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, 1957, pp. 11-71.
- Agathe Rouart-Valéry, *Paul Valéry*, Paris, Gallimard, 1966.
- Agathe Rouart-Valéry, *L'Apologie de la main chez Paul Valéry*, in AA. VV., *Paul Valéry contemporain*, Actes du Colloque organisé en novembre 1971 par le CNRS et le Centre de Philologie et de Littératures Romanes de l'Université de Sciences Humaines de Strasbourg, Paris, Klincksieck, 1974, pp. 277-287.
- Judith Robinson-Valéry, *Mallarmé, le « père idéal »*, « Littérature », 56 (décembre 1984), pp. 104-118.
- Judith Robinson-Valéry, *Le Drame de l'esprit : Mallarmé et Valéry*, « Littérature moderne », Paris, Champion-Slatkine, 1991.
- Judith Robinson-Valéry, *Valéry et la mort de Mallarmé : de l'impossible prose à la poésie*, « Génésis », n° 2 (1992), pp. 73-79.
- Judith Robinson, *L'Analyse de l'esprit dans les Cahiers de Valéry*, José Corti, 1963.
- Jean Starobinski, « *Monsieur Teste face à la douleur* », in « Valéry, pourquoi ? », Impressions nouvelles, 1987, p. 96.
- William Stewart, *Le Thème d'Orphée chez Valéry*, in AA. VV., *Entretiens sur Paul Valéry*, s. la direction d'Emilie Noulet-Carner, Paris - La Haye, Mouton, 1968, pp. 163-172.
- Francis Viele-Griffin, [note sans titre sur Paul Valéry], « Entretiens politiques et littéraires », n° 20, novembre 1891.
- Pierre-Olivier Walzer, *La Poésie de Valéry*, Genève, P. Cailler, 1953.
- Silvio Yeschua, « *Valéry le roman et l'œuvre à faire* », « Bibliothèque des Lettres Modernes », n° 26, (1976).

Revues

- AA. VV., *Centenaire de Paul Valéry*, « Europe », n° 507 (juillet 1971).
- AA. VV., *Paul Valéry el hombre de la aurora*, « Insomnia n° 61 », (19 de febrero de 1999).

Expositions

Paul Valéry, du 31 janvier-31 mars 1956, catalogue par Marcel Thomas, Gérard Willemetz et Jacques Suffel, préface de Julien Cain, Paris, Bibliothèques Nationales, 1956.

Paul Valéry, exposition du Centenaire, catalogue par Gérard Willemetz, Editions des Bibliothèques Nationales, 1971.

Paul Valéry et les Arts, du 20 juillet au 15 octobre 1995, Musée Paul-Valéry de Sète Actes Sud, 1995.

III- Ouvrages et articles sur Borges et Valéry

Héctor Bianciotti, *Borges y Valéry*, « Suplemento Literario de la Nación », La Nación, Buenos Aires, 12 janvier 1997, p. 1-2.

Héctor Bianciotti, « *Jorge Luis Borges, le rêveur rêvé* », « Le Monde », 21 mai 1999.

Karl Alfred Blüher, *La Crítica literaria en Valéry y Borges*, « Revista iberoamericana », 135-136 (avril-septembre 1986), pp. 447-461.

Julio Chiappini, *Borges y Valéry*, Rosario, Editorial Zeus, 1996.

Tania Franco Carvalhal, « *Paul Valéry en Amérique du Sud* » : *Jorge Luis Borges et Augusto Meyer*, « Bulletin des Études valéryennes », année XVII, 53 (mars 1990), pp. 33-41.

Alberto Giordano, *El Juego de la creación en Borges*, « Hispanic review », vol. 52, 3 (été 1984), pp. 343-366.

Rafael Gutiérrez Girardot, *Pierre Ménard o Paul Valéry*, « Quimera », 105 (1991), pp. 54-61.

A. E. Loubère Joyce, *Other tigers : a theme in Valéry and Borges*, « Comparative Literature », 24 (1972), pp. 309-318.

A. E. Loubère Joyce, *Borges and the "wicked" thoughts of Paul Valéry*, « Modern Fiction Studies », XIX, 3 (automne 1973), [numéro spécial sur Borges], pp. 419-431.

Leticia Otero, « *Jorge Luis Borges et Paul Valéry : Irene Funes et Edmond Teste ou deux visions monstrueuses de l'idéal* », *Revue de littérature comparée* n° 320, *Hommage à Borges* (octobre-décembre 2006), Didier, p. 475-490.

Jaime Castro Segovia, *Un entusiástico comentador de Valéry : Jorge Luis Borges*, « Coloquio Letras », 10 (novembre 1972), pp. 56-57.

IV. Bibliographie générale

Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973.

- Yves Chevrel, *Etudes de réception*, in *Précis de Littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, pp. 177-213.
- Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, 1969.
- Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Editions du Seuil, 1982.
- Louis Hay, *La littérature des écrivains : questions de critique génétique*, Paris, José Corti, 2002.
- Michel Jarrety, *La Poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
- Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, essai traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1998.
- William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, éd. de Minuit, 2005.
- Max Müller, *Mythologie comparée*, Préface, notices et notes de Pierre Brunel, Robert Laffont, « Bouquins », 2002.
- A. R. Palacios et al., *La Matemática del laberinto*, Eureka, 1997.
- George Steiner, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 1991.
- George Steiner, *Grammaires de la création*, traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, Gallimard, 2001.
- Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Gallimard, "Nrf/Poésie", 1996.
- Pierre Brunel, C. Pichois, A.-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, A. Colin, 1988.
- Pierre Brunel, Yves Chevrel, *Précis de littérature comparée*, sous la direction de Pierre Brunel, Puf, 1989.
- Pierre Brunel, *Mythocritique I, Théorie et parcours*, Puf, « Écriture », 1992.
- Pierre Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Armand Colin, 1974.
- Pierre Brunel, *Mythopoétique des genres*, Puf, 2003.
- Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de P. Brunel, Éd. du Rocher, 1988 et éd. augmentée en 1994.
- Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes féminins*, sous la direction de P. Brunel, Éd. du Rocher, 2002.
- Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, sous la direction de P. Brunel, avec la collaboration de Frédéric Mancier et Matthieu Letourneux, Éd. du Rocher, 1999.
- Pierre Brunel, *Dix mythes au féminin*, Jean Maisonneuve, 1999.
- Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Seuil, 1942.
- Lewis Carroll, *Oeuvres*, Robert Laffont, 1997.
- De Bonnard à Buren A travers le miroir*, Rouen, Exposition Musée des Beaux-arts, RMN, 2000.
- Julio Cortázar, *Obras Completas I*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994.
- Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel Retour*, Paris, Gallimard, 1989.
- Mircea Eliade, *L'épreuve du labyrinthe, Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, Belfond, 1978.
- Gérard Genette, *L'œuvre de l'art, Immanence et transcendance*, Seuil, 1994.
- Julien Green, *L'Homme et son ombre*, Seuil, 1991.
- Julien Green, *Le Langage et son double*, Traduit par J. Green, Seuil, « Points », 1987.
- Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 2005.
- Georges Gusdorf, *Les Écritures du moi. Lignes de vie I*, Paris, Odile Jacob, 1991.
- François Hartog, *Le miroir d'Hérodote : essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 1980.

Gustav R. Hocke, *El mundo como laberinto*, T I, Madrid, Guadarrama, 1961.
 Marc-Aurèle, Livre II-XVII, *Pensées pour moi-même* suivies du *Manuel d'Epictète*, Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », [1964].
 Néstor Segundo Otero, *Semiologia de la lectura*, VI, CERLALC Centro para el fomento del libro en América Latina y el Caribe, UNESCO, Ministerio de Educación Nacional de Colombia (MEN), INI, Uruguay, Santa Fé de Bogota, 1992.
 Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, A. Colin, 1994.
 Giovanni Papini, *Le Miroir qui fuit*, FMR « La Bibliothèque de Babel », Coll. de littérature fantastique dirigée par J. L. Borges, 1979.
 Arthur Rimbaud, *Rimbaud, L'œuvre intégrale manuscrite*, Paris, Textuel, 1996.
 Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir : Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.
 Jean Starobinski, *L'œil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.
 Tzvetan Todorov, *Du Bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985.

V. Audiovisuel (entretiens et films)

Borges

Bernardo Bertolucci, *La stratégie de l'araignée*, d'après une nouvelle de Jorge Luis Borges, 1998.
 Edgardo Cozarinsky, *Portrait de Borges en Aleph*, Centre Georges Pompidou, 1992.
 François Luxereau, Alain Jaubert, *Jorge Luis Borges au Collège de France*, production/distribution CNRS audiovisuel, 1983.
 Hugo Santiago, *Les autres*, d'après un scénario de Hugo Santiago, J. L. Borges et A. Bioy Casares, 1973.

Valéry

Roger Leenhardt, *Paul Valéry*, coll. Ecrivains éditée avec la participation de la Direction du Livre et de la Lecture, La sept/Vidéo, 1994.