Document generated on 10/12/2024 12:30 a.m.

Contre-jour
Cahiers littéraires

Le minotaure de la plaine

Jean-François Bourgeault

Number 2, Fall 2003

Jan Patočka

URI: https://id.erudit.org/iderudit/2245ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (print)
1920-8812 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Bourgeault, J.-F. (2003). Le minotaure de la plaine. *Contre-jour*, (2), 25–44.

Tous droits réservés © Cahiers littéraires Contre-jour, 2003

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Le minotaure de la plaine

Jean-François Bourgeault

De la perplexité il passa à la stupeur, de la stupeur à la résignation,
de la résignation à une soudaine gratitude.
J. L. Borges, *Le miracle secret*

L'apôtre au commencement nous dit que Dieu s'est incarné dans le Christ. Il ne nous donne aucune indication mythique quant à l'incarnation du premier écrivain, mais il est possible qu'il faille chercher celle-ci dans une figure tout aussi solitaire, plus silencieuse toutefois, irrémédiablement marquée par une transaction presque futile opérée dans l'ombre. Judas Iscariote, ses trente deniers dérisoires, sa fuite dans la nuit, le moment surtout où il se détourne de ses proches pour s'enfoncer dans un autre espace, un autre temps : l'écriture nous lègue depuis les débuts cette énigme d'une trahison qu'en apparence rien ne rachète, ce mystère d'un autre sacrifice. Pourquoi Judas a-t-il trahi Jésus au mont des Oliviers ? La cupidité, la jalousie, l'infamie sont autant de motifs décevants, partiels, et ils n'entament pas l'étrangeté fondamentale de cette trahison, la plus haute et la plus sacrée qui nous soit parvenue à travers l'Évangile. Pourquoi de même choisit-on d'écrire un poème ou un roman, de se détourner, de présenter son visage à un autre temps que celui partagé par nos proches ? La gloire (rarement), l'argent (plus rarement encore), le désir de « s'exprimer » sont autant de motifs possibles, répétés à l'envi par la *doxa* libérale et individualiste de notre époque, mais eux non plus ne semblent pas concerner la *nécessité* profonde à l'origine de cet acte de retrait. Le christianisme s'est peut-être fondé, depuis les débuts, sur un rituel collectif du partage de l'hostie, ce corps du Christ. Mais quiconque a sérieusement lu ou écrit

dans sa vie sait qu'il n'est pas jusqu'à aujourd'hui un écrivain de ce monde, au moment d'entamer avec la mort cette « transaction secrète » qu'est la littérature évoquée par Virginia Woolf, qui n'ait communié intimement avec la conscience de Judas se retirant en lui-même pour trahir, prendre congé de la communauté, écrire.

La question est ailleurs : pourquoi Judas l'écrivain trahit-il ? Dans « Trois versions » de Judas (*Fictions*), une parabole à peine voilée sur cette nécessité presque ontologique du retrait en littérature, Borges avance une possibilité, à travers les délires d'un théologien hérétique, Nils Runeberg : Dieu ne s'est pas incarné dans Jésus, celui qui fait comparaître son sacrifice devant l'humanité, mais il a choisi le « destin infime » de Judas, afin de demeurer secret et invisible au texte même qui était censé le révéler, l'Évangile. Et surtout, au moyen d'un détour qui se trouve peut-être au cœur de la littérature, afin que son sacrifice demeure voilé, que le salut du monde auquel il participe ait lieu en silence, hors du règne de la gloire. L'allégorie est ingénieuse, complexe. Runeberg ne « traite » pas seulement de Judas, dans une thèse de plus en plus diffamatoire, réprouvée, honnie par les théologiens de tout horizon. Conséquent avec les implications de sa réhabilitation, il en *ressuscite* le destin d' « inexplicable traître » parmi les siens, à mesure que se radicalise son intuition sur la nécessité profonde de l'hérésie d'Iscariote pour que le récit biblique de la résurrection puisse s'accomplir. Judas est humain, trop humain, mais, conjecture Borges, il prend sur lui-même le devoir de souffrir pour un état plus haut de l'humanité à venir que sa trahison seule rendra possible dans l'économie de la rédemption. En toute logique, ce que Borges écrit au sujet des thèses de l'hérésiarque dans ce conte pourrait aussi valoir pour les œuvres de tout authentique écrivain devenu mentalement, pathétiquement, « l'hôte du feu qui ne s'éteint pas » : « Elles justifièrent et gâchèrent sa vie ».

La fatigue de Judas

« Au second siècle de notre foi », écrit l'auteur, Runeberg aurait dirigé un des petits couvents gnostiques, et aurait donné aux recherches des inquisitions médiévales futures un livre de plus à soumettre au bûcher. Au commencement d'un XXe siècle déjà plus indécis, dans la temporalité propre au conte de Borges (écrit en 1944), ses thèses lui valent au mieux, à la toute fin, « l'indifférence œcuménique » de ses confrères ennuyés. Mais au tout début du XXe siècle, où sous le règne naissant de ce que Steiner appelle « l'interface », « la démocratie et l'Internet

nous convient à nous mettre de la partie[1]», cette méditation borgésienne sur la nécessité du traître solitaire pour que la résurrection du sens ait lieu semble nous solliciter au moyen de son caractère anachronique, voire de son archaïsme, exerçant sur nous la fascination de tout ce qui est sur le point de se perdre – de ce qui est peut-être déjà perdu. En un mot, il manque aux blasphèmes de Nils Runeberg une quatrième version de Judas, située au-delà même des frontières de ce que Borges pouvait concevoir, et dont les signes sociaux les plus manifestes commencent aujourd'hui à être perceptibles autour de nous : celle où l'apôtre, l'écrivain, aurait simplement renoncé à trahir, où il aurait cessé de croire à la finalité sacrée de ce pourquoi il se détourne. Partant, incapable de redonner une *aura* à cette solitude qui exige tant, il cesserait toujours davantage de se détourner, pour demeurer en présence de tous et déplacer dans ce nouveau territoire eucharistique les voies de la création littéraire.

Nous sommes les contemporains (et les collaborateurs) de cette nouvelle lassitude de la part de Judas, de ses doutes, de son scepticisme vital devant les possibilités de « l'œuvre » mûrie dans l'ombre et de sa promptitude à admettre que cette preuve de solitude profonde et soutenue, décidément, *n'en vaut peut-être plus la peine.* Que sont les innombrables *happenings* littéraires, les performances multipoétiques, les séances d'écriture collective, sinon l'occasion enfin venue pour le créateur de comparaître frénétiquement devant la communauté, de s'immerger en elle ? Au sommet de son immédiateté rituelle dans les soirées *happenings*, pour parodier une formule célèbre de Goethe, « l'art sera (bientôt) tout extérieur ». Et au strict plan de l'évidence, rien autant que le *spoken word,* cette pratique américaine du poème spontané débité par le premier venu, ne contrevient au destin de Judas assumé par l'écrivain, à son retrait soutenu, par lequel un auteur est en mesure de faire apparaître un autre temps en désaccord ou en décalage avec celui dans lequel nous vivons jour après jour.

Car là, dans les séances de « mots dits » sur le coup, nulle absence ou même trace de l'« inexplicable traître » (devenu le très présent prophète), rien qu'une contemporanéité inouïe de l'acte créateur et de sa réception par le public dans la salle, dans une fête verbale où la conscience singulière s'évanouit et où la communauté elle-même s'admire en train de créer. Qu'est-ce qui pourrait concurrencer

[1] George Steiner, *Grammaires de la création,* trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 2001, p. 381.

un tel spectacle, une telle révélation de « soi », une telle immédiateté conquise sur la durée éprouvante qu'exige la composition d'un poème, d'un roman ? Trente deniers symboliques, manifestement, ne suffisent peut-être plus pour que l'on accepte de trahir les siens et de cheminer sans fin en soi-même au nom de quelque chose qui ne se laisse pas saisir. Sous la pression d'une culture grégaire de la *communitas* qui la conteste, la condition de Judas de l'écrivain « traître », travaillant loin de tout, recueillant la musique du silence comme un peu d'eau de pluie au creux de la main, cette condition d'une intime patience aurait simplement fait son temps.

Mais peut-être aussi nous sommes-nous engagés dans la mauvaise fatigue, loin de ce que Borges cherchait à nous dire dans certains de ses mythes. S'il est sans doute possible de chercher à conjurer ainsi la trahison de la communauté qu'exige la littérature en cherchant à se rapprocher de ceux qui sont demeurés nos proches, en comparaissant devant eux de façon répétitive, parfois compulsive – s'il est possible de « se mettre de la partie » –, il est aussi possible de chercher une issue vers la présence par la voie inverse, en aggravant la trahison, le détachement, la perte du monde donné dans son évidence, quelque paradoxale que semble à première vue cette logique. Peu d'œuvres de ce dernier siècle semblent aussi *mentales* que celles de Borges, aussi gratuites en apparence, soucieuses seulement d'élaborer quelques hypothèses intellectuelles susceptibles de divertir l'esprit des universitaires blasés par leurs recherches. Son apport fondamental, pour l'essentiel, se situerait historiquement au point axial où les créateurs passent d'une question à une autre. Au lieu de subir en prenant la plume la pression la plus grave du pourquoi[2] de l'existence, manifestement centrale encore chez Rilke s'angoissant dans son château à Duino, Borges aurait flairé avec malice le moment dans le siècle où cette pression ontologique de l'origine se retire. Le créateur devenant, dès lors, de plus en plus libre, de plus en plus autorisé à inventer les formes les plus audacieuses, et semblant trouver en avant de lui, au moment d'écrire, la question de l'illimité tout à fait inverse et promise à un bel avenir « post-moderne » : « Pourquoi pas ? »

Raconter l'histoire de Pierre Ménard (*Fictions*), un écrivain choisissant de ne pas encombrer l'univers d'un livre de plus et de plutôt réécrire mot à mot le

[2] « Pourquoi de l'être et pas rien ? », demande Leibniz, « Pourquoi les fleurs sont-elles belles ? », renchérit Giacometti, etc.

Quichotte de Cervantès : pourquoi pas ? Raconter celle d'Herbert Quain (*Fictions*), autre écrivain à peine moins improbable qui aurait élaboré la figure d'un récit vertigineux où *toutes* les possibilités d'action qui s'offrent à un personnage seraient décrites chapitre après chapitre : pourquoi pas ? Et certes, selon cette logique, qui ne pouvait que cautionner à plus ou moins long terme la publication de poèmes contenus dans une boîte de corned-beef ou de romans/auto/narrato/transgressifs du « moi » déconstruit ou dévêtu (et pourquoi pas ?), Borges aurait bien situé au seuil même de son œuvre la volonté de susciter chez son lecteur, à travers diverses situations, « le rire qui secoue [...] toutes les familiarités de la pensée » (Foucault). De Rilke à Borges, pour prendre deux œuvres-phares de la modernité, le créateur aurait « conquis » le champ immense de ce qui lui est *possible* et qu'il pourrait exploiter sur un mode ludique. Il aurait cessé d'évaluer ce que l'on peut prudemment ouvrir à partir de ce qui est fermé, impossible, interdit, pour se demander à l'inverse ce que l'on doit fermer à partir du moment où tout est ouvert, permis, où toute conjecture sur le monde devient aux yeux de tous *probable*, *intéressante*.

Telle est l'ombre amusée que jetterait aujourd'hui sur nous l'esprit de Borges, l'un des plus légers et des plus élégants qui furent jamais. Mais peut-être aussi est-il l'un des plus exigeants qui soient, l'un des plus longs à se *révéler* réellement. Car il reste que suivre cet auteur, le suivre jusqu'au bout, dans cette traversée du monde de l'esprit à laquelle il nous invite, ce sera peut-être découvrir « trois versions de Borges », et refaire avec elles le chemin d'une pensée qui ne cherche pas tant à affirmer sa prolixité, ses ressources, sa liberté, qu'au contraire à constamment se délivrer d'elle-même. Une pensée, en somme, qui serait exaspérée par son existence, et qui espérerait les voies d'une issue dans le « destin infime » de Judas, le traître nécessaire pour le salut du monde, l'homme qui, surtout, aux yeux du vieil Argentin, a su dans son essence mériter son oubli.

Le « tas d'ordures » de la mémoire

Contre quoi ? Contre, c'est ce que je voudrais indiquer en premier lieu, ce qu'emblématise l'un des plus grands suppliciés de notre siècle, à tout le moins certainement l'un des plus significatifs : je veux parler de Funes « l'homme-mémoire » (dans le conte du même titre de *Fictions*), cette invention d'un voyou uruguayen des faubourgs qui se découvre soudain, à la suite d'un accident de cheval, en possession d'une perception et d'une mémoire infaillibles :

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 astraux 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 Rio Negro la veille du combat du Quebracho.

Pour définir le nouveau monde de l'informatique, on évoque parfois une formule convenue au sujet des facultés de stockage de l'ordinateur : *une mémoire, mais aucun souvenir.* Or Funes, lui, inverse cette primauté : il cumule des souvenirs, à l'infini – non la crinière du cheval, par exemple, mais chaque crin dans la broussaille, à chaque seconde de lumière qui vient infléchir son apparence –, mais il ne possède aucune mémoire à strictement parler, ne peut mettre en jeu ses souvenirs immuablement disposés, les renverser, les anéantir, les fausser, etc. Véritable Christ de la réminiscence, ce personnage est crucifié à ses sensations acérées, au « feu changeant et [à la] cendre innombrable, [aux] multiples visages d'un mort au cours d'une longue veillée », sans que sa pensée puisse l'arracher à cet engluement et le situer en surplomb, dans un territoire mental et dégagé où il pourrait librement se mouvoir d'idée en idée, de concept en concept. « Je soupçonne cependant qu'il [Funes] 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 immédiats. » Plénitude absolue du monde sensible, qui fascine et fait frémir tout à la fois, mais qui est aussi vouée, dans son caractère incommunicable, à s'enrouler sur elle-même : ce supplicié n'a rien à nous donner de ses souvenirs, qui lui donnent pourtant tout ce qui nous échappe.

Funes, c'est donc dans l'œuvre de Borges l'indice premier d'une mémoire invulnérable, trop forte pour une pensée humaine, à laquelle il finira par succomber après quelques mois de veille sidérée. Et c'est évidemment un double de l'auteur lui-même, comme on l'a souvent noté, à condition toutefois de marquer une différence essentielle. Car si la mémoire de Funes est « comme un tas d'ordures », selon ses dires, un temps indécomposable où tous les instants vécus viennent s'échouer et se conservent intacts, celle de Borges, prodigieuse, qu'il met en œuvre dans la plupart de ses contes et de ses poèmes au moyen de multiples citations, ressort, quant à elle, d'un tout autre modèle du *tas d'ordures.* C'est celui, faussement muséal,

archivistique, érudit, composé par T. S. Eliot dans *The Waste Land :* poème crucial (admiré par l'auteur de *Fictions*), dont le titre en anglais évoque le « dépotoir » tout autant que le « terrain vague », et qui recueille pour sa composition les déchets de toutes les cultures du monde, leurs fragments épars, jetés au fil des pages comme autant d'objets périmés sur lesquels la marque de fabrication paraîtrait encore. La « fourmillante cité » de Baudelaire y côtoie quelques lignes du *Sermon du feu* du Bouddha, l'annonce du chaos dans le *Blick ins Chaos* de Hermann Hesse, les vers d'une prière rituelle terminant l'un des *Upanishads,* toutes voix disparates s'entremêlant et se repoussant comme autant de vents errants tournoyant dans une chapelle vide.

«*There is the empty chapel, only the wind's home*», et s'il advient tout au long du poème que se fasse entendre parmi ce colloque savamment élaboré de références culturelles le rappel d'une voix pure, immédiate du monde, ce sera soit pour l'ironiser en l'évoquant *déjà* au moyen d'un vers de Verlaine (« Et ô ces voix d'enfants chantant dans la coupole ! »), soit pour en attester l'éloignement, à travers ce chant uni du rossignol, *inviolable voice,* qui continue de se faire entendre dans le vide : *jug-jug to dirty ears*, « tio, tio [aux] oreilles bouchées de cire » des passants qui s'en détournent. Tel s'élabore le paysage de fond du poème, cette « terre vaine » où s'étendent à l'infini le roc, la route poudreuse, l'herbe sèche, mais où toute source s'est tarie («*no water but only rock*»), comme si toute forme de destin humain ne pouvait dorénavant avoir lieu que face à cette épaisseur du monde de pierre. Et comme si, à partir du moment où le créateur attestait par son poème l'oubli de la voix inviolable du monde, de la source désormais tue de Dieu, il ne pouvait que se tourner vers un assemblage *des* sources, des références, des citations diverses, en les désignant au surplus à la toute fin du livre dans une série de *Notes* explicatives, qui sont pour le poème autant de preuves déposées contre son innocence.

Borges, en ce sens (comme nous tous), est bien le proche du « tas d'ordures » d'Eliot, d'une mémoire du sens qui a cessé de fonder son autorité, de commander sa transmission dans une pensée qui aurait pour mandat d'en poursuivre la vigueur organique en l'ayant auparavant parcourue tout entière. *Magister dixit*, « le maître l'a dit ». C'est l'antique formule latine qui introduit encore implicitement les nombreuses citations convoquées dans les *Essais* de Montaigne, lui laissant libre cours de les modifier ou de les adapter en vue de poursuivre l'œuvre organique du « maître », de la relayer, et de convoquer au besoin Aristote, Sénèque ou

Cicéron devant les esprits grossiers comme on pose le poing sur la table. Telle, à travers certains esprits qui la relancent, l'œuvre du « maître » peut se poursuivre en commun, s'identifier en dernière instance à ce que l'on évalue être la mémoire du « monde ».

Sauf qu'à partir du moment où les contours de la mémoire du monde s'élargissent (par la découverte d'autres histoires, d'autres cultures parallèles, etc.), où son espace toujours plus immaîtrisable défie les capacités qu'un créateur possède de coïncider avec l'*entièreté* de ce fonds culturel disponible, la mémoire, de fait, cesse de poursuivre l'œuvre contraignante du « maître » pour devenir ce que Borges découvre avec nous, fasciné : un espace extrêmement vaste et ludique de *disponibilité*, toujours plus offert à chacun à mesure que s'accroissent les méthodes de conservation et de diffusion culturelle, mais aussi, parallèlement, toujours plus flou à mesure que ses contours se perdent dans l'incommensurable. Si la mémoire pèse sur Funes comme une pierre toujours plus lourde (de perceptions, d'« instants vécus »), elle pèse sur Borges, paradoxalement, au moyen de sa légèreté même, de son extrême mobilité de références offertes, si multiples et si nombreuses, en fait, que l'on est en droit de soupçonner leur présence s'insinuant jusqu'au cœur de ce qui passe pour le plus instinctif et le plus sauvage dans l'acte créateur.

Les contours de la Bibliothèque

Y a-t-il un autre sens, après tout, à « La bibliothèque de Babel », peut-être l'un des mythes les plus essentiels de notre époque ? On connaît la trame qui soutient ce conte : un bibliothécaire sur le point de mourir non loin de l'hexagone où il est né énumère minutieusement les complexités de son habitat fantastique, une immense bibliothèque conservant dans ses rayons tout ce qui *peut* être conçu par la pensée humaine. Ce labyrinthe de galeries, d'hexagones, de couloirs s'identifierait, *stricto sensu*, aux dimensions mêmes de toutes les histoires au moyen desquelles l'homme a imaginé l'univers. Mais on se méprend sur la signification profonde de cette invention si on l'interprète comme l'amusement d'un esprit cherchant à tirer parti des possibilités d'une théorie des nombres combinatoires, sans percevoir que l'auteur y déploie les ruses secrètes de qui cherche à interroger avec rigueur, au moyen d'un symbole, les conditions de la création littéraire elle-

même. « On peut brûler la bibliothèque d'Alexandrie[3] », écrivait Artaud et avec lui toutes les avant-gardes de ce dernier siècle. Vous pouvez toujours essayer, murmure le veilleur de la Bibliothèque.

Borges, en effet, ne ménage pas ses mots lorsqu'il la déclare « incorruptible », mais il est vrai que telle qu'elle est exposée dans ce conte, rien ne semble pouvoir entamer son règne, se soustraire à son empire, avoir lieu hors de ce lieu mental qui évalue l'univers aux conditions du livre. Car dans son infinité silencieuse, la Bibliothèque du conte s'étend déjà sur tout ce qui pouvait sembler à première vue la nier (la « brûler », eut dit Artaud), sur toutes les formes de « subversion » engagées contre la permanence dans nos esprits des plus vieux récits de l'intelligence dont elle est la métaphore. Engager le long processus d'une réfutation intellectuelle, selon les voies d'une logique serrée et attentive aux apories de l'esprit, reviendrait à enfoncer une porte ouverte : cette négation de patient scoliaste ou de chercheur d'université figure déjà dans l'un des rayons de la bibliothèque, muni du catalogue des lieux et, surtout, de « la démonstration de la fausseté de ces catalogues, la démonstration de la fausseté du catalogue véritable », etc. Tenter de créer une échappée par ce qui semble l'inverse, le non-sens d'une pure cacophonie ou l'abus d'images telles « Tonnerre coiffé » ou « La crampe de plâtre », cette fuite non plus n'en serait pas une, la Bibliothèque étant munie à l'excès de livres où s'accumulent, chaotiques, irrégulières, les lettres serrées les unes sur les autres comme les grains de sable dans un désert :

> *Ces propositions, incohérentes à première vue, sont indubitablement susceptibles d'une justification cryptographique ou allégorique; pareille justification est verbale, et,* ex hypothesi, *figure d'avance dans la Bibliothèque.*

Ni les prouesses sèches de la logique, par avance déjà intégrées, ni le pur déversement illogique du verbe, attesté par quelques bouquins illisibles, ne sont donc en mesure de donner sur un *dehors* de la Bibliothèque : ces deux formes de « subversion », lorsque par malheur elles sont encore revendiquées, s'inscrivent tout naturellement dans le répertoire de la Bibliothèque. Car celle-ci est une forteresse mentale, sans doute, mais telle que Borges l'évoque dans cette allégorie, c'est une

[3] Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 15.

forteresse d'une ressource inouïe, inattendue : un piège *sans murs,* composé d'un nombre infini de galeries hexagonales qui se répètent « dans le même désordre ». Et donc, *in æternum,* c'est un piège qui se soustrait par essence à la logique de transgression d'un interdit quelconque, briser un mur, une convention, une règle (y en a-t-il encore ?) ne revenant qu'à réinscrire son geste de la façon la plus sage du monde dans l'un quelconque des rayons prévus à l'effet de cette démolition. Parce qu'elle nous « annule », écrit Borges, parce qu'elle postule qu'un esprit qui se croit particulier, irremplaçable, n'est jamais que la somme fluctuante de différents livres ou discours qui œuvrent en lui à son insu, la bibliothèque borgésienne (1941) fait la joie des praticiens de l'ironie radicale. Elle écrit comme aucun autre mythe dans la modernité l'épitaphe du *nouveau* (et du narcissisme individuel), neutralisant avant même qu'elles n'aient eu lieu des décennies de proclamations intempestives, de « libérations » affirmées, et d'invitations impatientes, selon la formule d'Artaud, à libérer quelque part obscure impensée par la culture du livre en brûlant une fois pour toutes la bibliothèque d'Alexandrie.

Ne serait-il que cela, une invention visant à nous rappeler qu'il y a toujours en nous un livre qui nous parle comme une main agite une marionnette, le mythe de Borges garderait déjà tout son prix dans une ère d'amnésie généralisée où chacun tend à se croire toujours davantage le maître de ses désirs, de ses opinions, de ses refus, de ses adhésions. Mais prenons vraiment au sérieux la Bibliothèque, tirons *toutes* les conséquences de ce qu'elle représente, et nous nous retrouverons devant un problème plus grave. Car il y a autre chose encore, un plus grand soupçon énoncé par Borges dans ce conte. Si toute expérience du monde, fut-ce la plus instinctive et la plus immédiate en apparence, relève symboliquement d'un livre enfoui quelque part dans l'un de ces rayons poussiéreux (si je ne suis jamais devant l'arbre, par exemple, mais toujours devant une concrétion mentale de l'arbre léguée par la culture), alors nous sommes en mesure de constater « avec une mélancolie douce amère que tout au monde [nous] ramène à une citation ou à un livre », que nous en soyons conscients ou non avec Borges, que nous sachions ou non à *quel* livre ou à quelle citation nous sommes ramenés. Au commencement, au moment de « créer » au-dessus de notre table de travail, n'est plus le monde. Au commencement, foncièrement sans commencement, nous enferme déjà un palais de miroirs livresques qui nous retire *a priori* de cette fraîcheur brute et ouverte du monde. Toute création, au mieux, s'articulera dès lors selon la loi la plus forte de la Bibliothèque, celle des relations *combinatoires* entre divers livres

préexistants, divers discours qui nous transcendent, nous traversent, et font de nous les « fantômes » ahuris que le narrateur mourant de « La bibliothèque de Babel » voit autour de lui à la toute fin du conte. Comme les voix errant dans la terre stérile d'Eliot, une terre sans horizon, sans ouverture, nous serions, à jamais, les habitants d'une bibliothèque incorruptible, totale, invisible.

L'usure du Zahir

Mais est-ce vraiment à jamais ? Est-ce vraiment tout Borges, cet ironique *game of shifting mirrors,* pour reprendre le sous-titre de « L'approche d'Almotasim » (*Fictions*) ? Car oui, pratiquement aucun texte de l'écrivain ne fait exception à cette règle, il est bien un temps premier chez lui où nous sommes jetés dans un état de perplexité, où il nous épuise au moyen de citations, de références, de thèses « barbares » recensées au gré d'une incessante curiosité. Autrement dit, ces citations qui se contredisent fréquemment, loin de créer l'impression d'une quelconque « érudition », visent au contraire à réitérer dans notre esprit le geste d'Hercule soulevant de terre le titan Antée pour lui faire perdre force : nous retirer toute forme d'appui, toute forme de certitude, pour, alors, nous poser seuls devant un monde que nous sentons se dissiper sous le poids d'une irréalité profonde. Le premier conte de *Fictions,* « Tlön Uqbar Orbis Tertius », trace l'hypothèse d'une immense encyclopédie écrite par une obscure communauté au sujet d'un monde fictif (« Tlön »), si séduisante, si ordonnée et si riche dans son étendue qu'elle en viendrait à « corrompre » la réalité elle-même. Or, la situation de cette corruption a valeur doublement introductive pour le lecteur : « Le contact et la fréquentation de Tlön *(comme de Borges)* ont désintégré ce monde ». C'est à cette désintégration radicale, à cette relativisation intensive du « monde » que s'emploie le passage suivant, l'un parmi d'autres de ces nœuds complexes de conceptions du monde qui viennent à tout moment chez Borges problématiser le réflexe mental de *l'unique*:

> *Une des écoles de Tlön en arrive à nier le temps ; elle raisonne ainsi : le présent est indéfini, le futur n'a de réalité qu'en tant qu'espoir présent, le passé n'a de réalité qu'en tant que souvenir présent. Une autre école déclare que* tout le temps *est déjà révolu et que notre vie est à peine le souvenir ou le reflet crépusculaire, et sans doute faussé et mutilé, d'un processus irrécupérable. Une autre, que l'histoire de l'univers – et dans celles-ci nos vies et le plus ténu détail de nos vies – est le texte que*

produit un dieu subalterne pour s'entendre avec un démon. Une autre, que l'univers est comparable à ces cryptographies dans lesquelles tous les symboles n'ont pas la même valeur et que seul est vrai ce qui arrive toutes les trois cents nuits. Une autre, que pendant que nous dormons ici, nous sommes éveillés ailleurs et qu'ainsi chaque homme est deux hommes.

Converties dans le vocabulaire de ce que Jan Patočka appelle la « loi de la spécialisation » de l'intelligentsia moderne (notre époque ne manquant pas, au contraire, de minorités cherchant comme celles de Tlön à institutionnaliser *leur* conception du monde en école), ces fantaisies métaphysiques s'alignent selon le principe royal du *pluralisme.* Et telles, dans ce pèlerinage vers le vertige qu'elles nous font entreprendre, elles semblent exposer l'impossibilité d'un site commun de l'intelligence où elles pourraient se rassembler. Borges a créé son œuvre dans la rumeur de ce que Heidegger appelait « l'époque des conceptions du monde », au point d'attester constamment l'interférence en lui de ces points de vue divers, de leur logique, de leurs mémoires concurrentes dont la littérature, peut-être, deviendrait l'otage malgré elle, malgré sa vocation désignée par Patočka au rappel du monde universel.

Tout à fait typique, à cet égard, est le conte « Le zahir » dans l'*Aleph,* où le narrateur, un analogue nommé « Borges », se fait remettre une pièce de monnaie par hasard, en achetant une orangeade dans un bistrot de Buenos Aires. Et il découvre que ce disque, c'est le « Zahir », ce talisman errant « qui a la terrible vertu de ne pouvoir être oublié et dont l'image finit par rendre les gens fous », selon la définition de certaines peuplades musulmanes. Nous sommes habitués, en Occident, à figurer le langage au moyen de la métaphore de l'argent, de la monnaie circulant d'une personne à une autre, en accompagnant parfois cette figuration d'une certaine hantise ; celle de Mallarmé, par exemple, pour qui la monnaie est le signe à peine détourné d'une parole « commerciale » que l'on échange sans trop y penser, et celle de Borges, qui écrit dans ce conte que puisque « la pièce de monnaie symbolise notre libre arbitre », notre pouvoir de la dépenser comme on voudra, elle mène moins au monde qu'elle n'ouvre gratuitement un « répertoire de futures possibilités », très semblable, en cela, à cette *écriture* sans sujet, religieusement grammaticale, qui avait tant fasciné certains descendants de Saussure. Au prix, d'ailleurs, d'un certain aveuglement, d'une certaine obsession, ce qui est bien le

destin du personnage nommé Borges dans ce conte : celui d'être lentement rongé par le Zahir, d'en accroître la mémoire jusqu'à l'excès, jusqu'à ce que sous l'effet de cette corrosion le monde lui-même soit sur le point de s'évanouir : « Je ne percevrai plus l'univers, anticipe le personnage, je percevrai le Zahir ».

Borges, en somme, s'achèverait dans la conscience d'une essentielle mystification. Et celle-ci lui intimerait de ne penser à travers la littérature qu'à l'idole du langage, à ses leurres, à tout ce qui en lui nous trompe, et à élaborer sans fin toutes les possibilités qu'ouvre cette condition de fausseté lorsqu'on l'a pleinement acceptée ; oui, sans doute, si le conte s'arrêtait là. Sauf qu'à ce moment a lieu un sursaut, un brusque retournement, et que le personnage y prononce ces mots tout à fait décisifs désignant une issue possible. Il se souvient, sur le point d'être submergé, de

> *[...]ce passage de l'Asrar Nama où l'on dit que le Zahir est l'ombre de la Rose et la déchirure du Voile. J'établis un lien entre ce jugement et la remarque suivante : pour se perdre en Dieu, les soufis répètent leur propre nom ou les quatre-vingt dix-neuf noms de Dieu jusqu'à ce que ceux-ci ne veuillent plus rien dire. Je souhaite ardemment parcourir cette route. Peut-être finirai-je par user le Zahir à force d'y penser et d'y repenser ; peut-être derrière la monnaie se trouve Dieu.*

J'entrevois, dans cette longue « route » qui mènerait au-delà du Zahir, un revirement essentiel que je formulerais ainsi : Borges, avec la lucidité et la mémoire qui lui sont propres, a su qu'une expérience originelle du monde nous est refusée dès lors que l'on commence à écrire ; il a su, somme toute, que notre écritoire se trouve au centre de la Bibliothèque de Babel. Et à défaut de chercher à rouvrir d'un seul coup une expérience de l'immédiat ainsi perdue, à défaut de chercher à pulvériser certaines conventions pour redevenir à l'instar de Rimbaud *étincelle d'or de la lumière Nature*, l'auteur argentin aurait plutôt choisi la voie inverse : s'enfoncer dans le monde de l'esprit, « y penser et y repenser sans cesse », multiplier les références qui le contaminent et qui témoignent de notre impossible innocence, ou, sur un autre plan, multiplier les artifices qui accusent l'illusion que la littérature se dissimule à elle-même. Mais jusqu'au point, créé par l'accumulation excessive des idées, où celles-ci « ne [veulent] plus rien dire » : où la pensée, exténuée par sa recherche, ouverte à sa fatigue, en vient à s'oublier elle-même, à perdre son

objectif, son but, sa tension vers une solution, pour ne plus savoir que sa confusion et sa perplexité. Et c'est alors, brièvement, qu'une improbable enfance de l'être pourrait venir la recueillir, tout au bout de ce long parcours à travers l'ironie que l'auteur n'a cessé d'entreprendre, en ne cherchant pas à détruire la Bibliothèque, mais à la *fatiguer* avec insistance, selon un des maîtres-mots de cette œuvre[4]. C'est alors, pour le dire autrement, que ce que Borges appelle « Dieu », cette expérience profonde de l'oubli qui nous retire à nous-mêmes, pourrait paraître derrière l'usure de la monnaie, du mot, de la pensée, pour peu que l'expérience puisse s'identifier, comme le suggère Lacoue-Labarthe, à un « pur vertige de la mémoire[5] ».

La plaine

Il est un moment dans l'œuvre qui condense l'avènement de cette fatigue, de cette usure de l'esprit, de cet oubli qui vient s'étendre sur soi comme un matin silencieux dans la lumière. Dans « L'immortel » (*L'aleph*), après qu'il ait erré dans la cité chaotique des dieux « devenus fous », qu'il y ait cherché jusqu'à l'épuisement le fleuve dont l'eau le rendrait éternel et qu'il y ait lassé les couloirs sans issue, Homère échoue sur la plaine au dehors, épuisé, saisi jusqu'à l'âme d'une singulière fatigue. Et ce qui soudain se produit est « quelque chose de pareil au bonheur » : « Il plut avec une puissante lenteur ». Borges note qu'une tribu d'immortels, menant une existence de cécité vouée à une réclusion mentale, s'éveille sous cette averse, qu'ils la reçoivent tels « des corybanthes possédés par le dieu » ; bref, c'est tout l'infini qui est venu s'arrondir dans ces quelques gouttes, qui est venu arracher ces esprits à leur mauvaise éternité pour les rendre à leur « étonnement » (le mot est de l'auteur), comme s'il[s] découvraient « une chose perdue et oubliée depuis longtemps ».

Or, quel est le sens de cet événement, sinon d'indiquer qu'il faut avoir préalablement traversé le labyrinthe pour parvenir à la plaine de terre sèche, à cette pluie dont le bruissement nous éveille et dont la puissante lenteur nous

4 Dans « Tlön Uqbar Orbis Tertius » : « nous fatiguâmes atlas, catalogues, annuaires de société géographique, mémoires de voyageurs et d'historiens... »

5 Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois, 1997, p. 31.

arrête ? Ou, pour le dire de façon plus conceptuelle, qu'il faut avoir perdu la mémoire de l'immémorable, par l'usure excessive de cette autre mémoire factuelle des livres, des citations, de la Bibliothèque, pour que du fond de notre fatigue ce soit l'immémorable lui-même qui revienne soudain nous saisir à travers la pluie ? Innombrables en effet sont les moments, dans cette œuvre, où un être contaminé par le livre émerge exténué du labyrinthe, que celui-ci soit mental ou non, pour contempler la lumière venant s'adoucir sur la plaine. C'est par exemple le vieux poète Emerson qui, au seuil de la mort, dans un poème de *L'autre, le même*, quitte les ambiguïtés de Montaigne pour « aller dans le soir qui exalte la plaine ». C'est aussi ce convalescent qui prend un train le menant jusqu'aux régions les plus reculées de la prairie argentine, dans « Le sud » (*Fictions*), et qui ferme le livre des *Mille et une nuits* afin de recevoir de la plaine cette plus grande et plus simple merveille, « la lumière du matin et le simple fait d'exister ». C'est enfin Hsi Pêng, dans « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », cet espion traqué qui, alors qu'il réfléchit à l'ancienne énigme du labyrinthe créée par son ancêtre, et qu'il avance dans la prairie au couchant, a ces mots significatifs, où s'accomplit une fois de plus cette résorption du labyrinthe dans la plaine :

> *Je pensai à un labyrinthe de labyrinthes, à un sinueux labyrinthe croissant qui embrasserait le passé et l'avenir et qui impliquerait les astres en quelque sorte. Plongé dans ces images illusoires, j'oubliai mon destin d'homme poursuivi. Je me sentis pendant un temps indéterminé, percepteur abstrait du monde. La campagne vague et vivante, la lune, les restes de l'après-midi agirent en moi, ainsi que la déclivité qui éliminait toute possibilité de fatigue. La soirée était intime, infinie. Le chemin descendait et bifurquait, dans les prairies déjà confuses.*

Que le labyrinthe vienne tant de fois s'évanouir dans la plaine n'est pas dépourvu de sens. Je vois là, concentré dans ce passage, dans cette finalité de « l'immense plaine, sans début et sans fin » (« L'or des tigres »), le véritable infini vers lequel Borges se dirige, l'infini poétique, celui que l'on espère découvrir par l'usure patiente du Zahir dont on aura au préalable partagé l'obsession. À plus d'un égard Borges, le minotaure Borges, exige que nous entrions dans le monde fictif de *Tlön*, cet univers labyrinthique, et que nous supportions l'« idéalisme » qui y règne. On sait que contrairement à nous les Tlöniens ne croient pas que « l'espace dure dans le temps », et que des siècles de cette croyance ont progressivement dégagé une

langue commune où les substantifs n'existent plus, où il est absolument inconcevable par exemple qu'un crayon aperçu par un homme le jeudi et revu le samedi soit le même crayon, qui aurait persévéré dans son être et par lui-même pendant ces deux journées. Comment parler, comment écrire dans ce monde fictif où les objets n'existent plus hors de nous, mais où seuls sont réels les *instants* où nous vivons ? Puisque devant une soirée de juillet, par exemple, nous ne pouvons employer les substantifs l'*arbre sombre,* ou *le chant du merle,* ou *l'odeur de l'herbe*, comment formuler l'instant où toutes ces sensations sont logées dans notre conscience comme les pépins dans un fruit ? Comment les écrire d'un seul coup ou dans un seul mot, avant que l'entité unique créée par la rencontre unique de tous ces éléments simultanés ne disparaisse, que l'*ici-maintenant* de leur présence ne se dissolve dans le temps[6] ? Les Tlöniens ont leurs ressources, plus ou moins fantasmagoriques, mais l'essentiel chez Borges est ailleurs : dans le désir que l'on surprend ici d'une langue qui pourrait accueillir la valeur rituelle de l'instant, la préserver, en sauver la lumière avant qu'elle ne se perde. Le monde de *Tlön* est un monde de sable, un monde qui glisse par vocation vers la disparition. Et le plus infime regard en devient responsable : « Parfois des oiseaux, un cheval, ont sauvé les ruines d'un amphithéâtre ».

L'infini du juste

Mais c'est aussi le lieu où, grâce à cette perdition même, si tant est que l'on puisse se maintenir en elle, il sera possible d'ouvrir une brèche dans la bibliothèque de Babel. Car si l'infini premier de la Bibliothèque, le mauvais infini, indique que tout arrive pour la *seconde fois,* sous le mode combinatoire, puisque seuls les livres entassés comme des divinités immuables sont éternellement premiers et nous déterminent, voire nous « annulent », l'infini de la plaine, de « la plaine où Dieu réside », comme l'écrit Borges dans *Ferveur de Buenos Aires,* nous ouvre à l'inverse même du

[6] Ces instants, que les Tlöniens appellent des *objets poétiques,* s'élaborent selon le principe tout à fait inverse de l'*objet surréaliste,* déterminé entièrement, lui, par la désorientation volontaire du principe combinatoire (cf. un couteau muni d'une tête de vache et poilu du manche jusqu'à la lame). Au premier chef, les *objets poétiques* sont « déterminés par la pure simultanéité » d'une situation commune : « Il y a des objets composés de deux termes, l'un de caractère visuel et l'autre auditif : la couleur de l'aurore et le cri lointain d'un oiseau. Il y en a composés de nombreux termes : le soleil et l'eau contre la poitrine du nageur, le rose vague et frémissant que l'on voit les yeux fermés, la sensation de quelqu'un se laissant emporter par un fleuve et aussi par le rêve ».

labyrinthe. Là, plus aucune bifurcation, plus d'embranchements, plus de corridors de pierre qui pourraient désorienter le minotaure et garder en réserve le centre pour lequel il fatigue les couloirs sans issue de la pensée, de la mémoire, de la connaissance. Là, éclairés par le ciel de la mort où ne nous soutient plus aucune croyance de centre *en soi* à atteindre, nous seuls nous tenons au centre, toujours, d'un monde d'événements irrémédiables que nous sauvons par notre attention, chaque instant de notre existence devenant « à chaque fois une seule fois l'envoi de notre destin » au réel, pour solliciter la gravité de Paul Celan. « Je suis le seul spectateur de cette rue, écrit Borges dans *Ferveur de Buenos Aires,* si je cessais de la voir elle mourrait. »

Voilà, en somme, une fois suffisamment usé le Zahir qui avait recouvert le monde, l'expérience de l'illimité que découvre « la vaste plaine où dure une splendeur de cuivre » (*L'autre, le même*) : non pas l'éternelle vieillesse du neuf, cette prééminence d'un livre qui nous aurait précédés et ferait de nous des « fantômes », mais au contraire ce que l'on pourrait appeler la perpétuelle fraîcheur de l'ancien, cette conscience, pour reprendre un vers du recueil *Le chiffre,* que pour le minotaure de la plaine, « tout arrive la première fois, mais de manière éternelle ». Et que le juste, figure sur laquelle l'écrivain s'est penché tout au long de son existence, ce n'est guère celui qui cherche à se sauver lui-même, mais celui qui cherche à sauver le monde en s'oubliant lui-même, à l'instar de ce Judas irrémédiablement obscur en qui Dieu se serait incarné dans « Trois versions de Judas ». Borges, fasciné, cite à plusieurs endroits de son œuvre cette vieille croyance de la kabbale, selon laquelle à chaque époque du monde, quatre hommes, des justes qui ignorent leur haute responsabilité, sont chargés de légitimer l'univers devant le Seigneur par leur présence. Et l'un de ses plus beaux poèmes, « Les justes », dans le recueil *Le chiffre,* rappelle que celui qui est reconnaissant à la musique d'exister, celui qui caresse un animal endormi, deux employés qui dans un café du Sud jouent une modeste partie d'échec, bref, pour reprendre le derniers vers du poème, que « tous ceux-là, qui s'ignorent, sauvent le monde ».

Hölderlin appelait « sainte sobriété » le moment où tout de soi n'est plus que pour cette musique, cet animal endormi, cette modeste partie d'échec qui sont chez Borges les rares moments de présence, les plus essentiels, d'autant plus visibles lorsqu'ils sont évoqués qu'ils viennent suspendre la pure sécheresse de l'esprit à laquelle souvent l'œuvre nous avait menée. Dans quelle intention, sinon

de préserver par son absence ce qui demeurait le seul souci ? Je me souviens du « Disque », un conte presque inconnu de l'auteur dans *Le livre de sable*, quelques pages d'une écriture brute comme burinée dans le fer, sans charme réel. Ce n'est pas le dernier récit que l'auteur ait écrit, mais peut-être celui qui désigne en dernier lieu ce que découvre le minotaure lorsqu'il n'est plus qu'à sa fatigue, à sa lassitude, à son épuisement d'errer parmi les infinis miroirs qui le trompent sur lui-même. Un mendiant y surgit, se présente au seuil de la cabane fruste d'un bûcheron, avec à la paume de la main un disque invisible, la seule chose au monde, dit-il, qui échappe au règne du miroir, de la répétition, et « qui n'ait qu'une face ». Comme souvent chez Borges, le bûcheron lui offre une transaction, quelques écus contre ce talisman imperceptible. Comme rarement toutefois auparavant, le mendiant refuse, se détourne, avant que le bûcheron ne l'abatte d'un coup de hache sur la nuque. Sauf que cette fois, loin de ce qui avait pu se produire dans l'allégorie du *Zahir*, où la pièce maudite circulait d'un homme à l'autre, le disque disparaît avec le mendiant qui s'écroule, s'évanouit dans le très bref instant où le bûcheron voit « sa lueur briller en l'air ». Pareillement, suggère l'auteur, lorsqu'une existence irréfutable s'éteint dans ce monde, lorsque se dérobe ce disque à une seule face porté par une main « osseuse », ce qui se perd à jamais, ce sont quelques-unes de ces expériences fondamentales d'un être par lesquelles autrefois s'était sauvé le monde, porté par l'oubli de qui s'était déployé vers lui :

> *Comment donc peut mourir une femme ou un homme ou un enfant, formule un vers des Conjurés, eux qui ont été tant de printemps et de feuilles, tant de livres et tant d'oiseaux, tant de matins et de soirs ?*

À l'image de la méditation sur la traîtrise toujours plus profonde et sacrée de Judas, les « trois versions de Borges » que j'ai ici voulu suivre sont autant d'étapes entreprises à travers les galeries, les couloirs, les miroirs, pour que derrière leurs reflets nous puissions être admis à cette expérience de l'irrépétable, « tant de matins et de soirs », dont chacun n'aura eu qu'une seule face au cours de notre existence. Et c'est un cheminement que l'auteur formule lui-même dans le fragment 22 de son *Évangile apocryphe :* « On ne bâtit rien sur la pierre, tout sur le sable, mais notre devoir est de bâtir comme si le sable était pierre ». Borges, oui, c'est bien l'un de nos contemporains les plus sûrs, aujourd'hui, puisqu'il porte en lui ce profond scepticisme de savoir tout fondement relatif, toute base mouvante, toute mémoire fuyante comme une dune de sable sur laquelle on perd pied. Quitte à savoir, jusqu'à l'obsession, que toute pierre ou toute idée sur laquelle on

cherche à s'appuyer peut se dédoubler en son contraire et, dès lors, affirmer sa futilité, sa relativité, son impuissance à résister tôt ou tard au murmure du temps qui viendra la dissoudre. Mais au-dessus de cette ironie qui nous est consubstantielle, Borges a aussi situé cette part plus secrète du juste, cette conscience cherchant à nous retourner vers le cœur invisible de la disparition – vers cette rue qui mourrait si je cessais de la regarder –, afin que nous allions dans notre pratique du monde au-delà d'une simple critique cynique de l'illusoire, pour *bâtir comme si le sable était pierre,* pour que la disparition devienne notre séjour et qu'en elle, dans cette veille du temps lui-même, s'éveille la volonté qu'énonce le poète Louis dans *Les vagues* (Virginia Woolf) de ne « pas laisser un instant du monde privé de contemplateur ».

Et si cet écrivain a un proche, à partir duquel nous devrions penser aujourd'hui les possibilités de la création, c'est moins Eliot en définitive, ou même Chestov comme le suggère Bonnefoy dans une belle étude, que Fernando Pessoa, l'inexistant, le sans-nom. Chez lui, écrit-on souvent, prolifèrent aussi les masques, les faux-semblants, bref, cette perte originelle du visage et de la coïncidence avec soi qui aurait fait de son œuvre un incessant jeu de miroirs destiné à nous perdre. Mais là encore, cette conscience de l'artificialité ne dure qu'un temps, un moment, auquel un poème aussi central que « Bureau de tabac » semble tout entier consacré en apparence, mais auquel il sait aussi s'arracher dans un dernier sursaut. Car nous y voyons bien l'hétéronyme Alvaro de Campos devant sa page, sur le point de se mettre à écrire, mais bientôt lui aussi ressent la fatigue de la création, son caractère dérisoire face au poids du néant. Un poème de plus dans le monde ? Pierre Ménard s'y refusait chez Borges, non sans raison valable, effrayé, semble-t-il, à la seule idée de jeter une ordure de plus dans un dépotoir déjà suffisamment encombré à ses yeux. Et pour un temps Campos semble le suivre, le crayon suspendu : nous le voyons reculer en esprit hors des questions de l'« actualité » et soutenir cette écrasante conscience de la disparition, des civilisations mortelles, des âges qui vont mourir et des poèmes qui seront oubliés, « toujours une chose aussi inutile que l'autre, toujours l'impossible aussi stupide que le réel ».

Mais alors qu'il est sur le point, lui aussi, à l'instar de Borges cerné par le Zahir, de se laisser combler par l'idole de la négation, il allume une cigarette, presque au hasard, et y savoure d'un seul coup « la libération de toutes les pensées », comme si le temps que l'on méditait venait de percer l'esprit pour

paraître, à nu, dans la fumée se déroulant lentement vers le haut. Et comme si, dépouillé de la pensée spéculative par les quelques volutes qu'il se voit devenir, en fumant sur sa chaise, Campos pouvait dès lors saluer un ami sortant du tabac, « Estève sans métaphysique », peut-être sans métaphysique mais lui aussi mortel, lui aussi se dissipant en un peu de brouillard jour après jour. Dans un choc de visage à visage qui pulvérise le règne des masques, c'est le plus simple des saluts qui apparaît alors comme le nœud à partir duquel l'univers peut « se reconstrui[re], sans idéal ni espérance », même si ce n'est que l'instant d'une cigarette. Le labyrinthe du temps, en somme, nous perdant dans ses méandres jusqu'à ce que nous débouchions avec le minotaure, exténués, sur la plaine où le temps s'étale comme une lumière, où se proclame sans bruit dans les terres rousses un « temps si riche de soi qu'il a cessé d'être » (Bonnefoy).

Aurai-je aussi, avec Borges, cessé d'être ? Pourquoi m'habite-t-il depuis si longtemps ? J'entrevois, lorsque j'aurai suffisamment fatigué les livres qui me soutiennent, lorsque j'aurai suffisamment gâché ma vie avec la littérature, quelque dernier poème que j'aurai à tracer et à présenter au visage de ma mort, afin de rendre des comptes pour le juste que je n'aurai pas été, que je n'aurai pas écrit. Un dernier jour, j'aurai à demander pardon à ces pétales éparpillés au sol que j'ai laissé incélébrés dans une allée du parc. À cette feuille que je m'étonnai d'entendre craquer sous mes pieds et qui me mit d'un seul coup dans l'intimité de l'automne. Au silence qui s'ouvre comme un éventail lorsque mes mains prennent la figure de l'aimée. Aux rues obscures dont je ne me souviens plus. À cette balle rouge qu'un enfant laissa tomber en courant et qui vint rebondir contre ce qui me tient lieu d'âme pendant une seconde ou deux. Aux yeux fatigués des chiens qui se reposent. À cette femme que je vis tendant la main par la fenêtre pour savoir s'il pleuvait encore, et qui la laissa longtemps au dehors, comme pour déposer quelque chose d'elle-même dans cette pluie légère. À cette cigarette que j'avais entre les doigts quand j'attendais sous le porche et qui éclairait faiblement comme une luciole. C'était une lueur, c'en furent à l'infini que je porterai alors au creux de la paume et qui brilleront, un bref moment, quand la main osseuse n'en pourra plus et n'aura plus qu'à s'ouvrir pour accueillir une dernière ombre.