

Re-présentation : pouvoir de l'écriture dans « La Quête d'Averroès » de Jorge Luis Borges

Andrei Popescu-Belis

Un jour, quelqu'un lit « La Quête d'Averroès » ; le lendemain, au lieu d'avancer dans le recueil, il relit la même histoire. Les jours, les mois suivants, il y revient : quelque chose dans ces lignes le rassure, un point fixe dans le monde qui fuit autour. Au départ, presque toutes les pièces qui en composent le décor lui sont inconnues. Les idées, les références, les images l'attirent comme autant de promesses d'une réalité nouvelle surgissant de temps reculés. Des promesses d'universalité, des figures qui se jouent du temps et de la mort, des figures que l'on peut partager et admirer en commun, aujourd'hui encore.

Ce quelqu'un se met alors en marche vers ce monde. Il apprend la langue d'Averroès et de Zuhair, découvre leurs écrits, parcourt le désert de Zuhair et le Coran d'Averroès. Il en découvre d'autres traces chez Borges, que toujours il fréquente.

Et un jour, il tente de partager quelques-unes des images qu'il a rencontrées.

*

Car « La Quête d'Averroès » n'est pas « l'histoire d'un échec ». Il est vrai qu'elle met en scène, non pas un, mais deux échecs, deux quêtes qui n'aboutissent pas. Mais elle fait plus : elle dénonce l'illusion de ces quêtes de la réalité et déplace vers la dimension du temps le pouvoir du discours. Son sujet récurrent, au-delà d'Averroès ou de Borges, n'est-il pas précisément l'écriture, l'art d'ancrer les discours dans le temps, de muer en textes les paroles ailées ? Et à défaut d'atteindre à une vérité, le créateur ne se justifie-t-il pas par la durée et la reprise de son œuvre ? En somme, n'est-il pas moins illusoire de viser, au lieu de l'idéale représentation, la représentation éternelle de son discours ?

Ce sont quelques-unes des idées que « La Quête d'Averroès » peut induire en celui qui l'approche, et commence la quête.

I. LE RÉCIT ET L'ESSAI*

1. Structure du texte

À celui qui le parcourt pour la première fois, le texte offre une suite de scènes de la vie d'Averroès, philosophe musulman d'Andalousie au XII^e siècle. Dès le deuxième paragraphe apparaît ce que sera la trame la plus apparente du récit : dans son entreprise de commentateur d'Aristote, Averroès se heurte aux obstacles de la langue et de la culture, puisqu'on le voit

* Nous donnons en note la provenance de chaque citation. Pour celles extraites de *La Quête d'Averroès* (1947, trad. Roger Caillois), nous donnons le numéro du paragraphe, compris entre 1 et 30. Nous donnons la pagination pour les citations du volume I des *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard (coll. La Pléiade), 1993, édition établie, présentée et annotée par Jean Pierre Bernès.

incapable d'élucider le sens des deux mots grecs *tragoedia* et *comoedia*. Au cours de la narration, qui couvre un laps de temps d'environ douze heures, plusieurs scènes constitueront des symboles manifestes de ces deux mots – pour celui qui les comprend déjà – et notamment une description explicite du théâtre entendue lors d'un dîner chez le coraniste Farach. La fin du texte décrit pourtant Averroès écrivant une définition erronée du théâtre : sa quête a échoué, de façon irréparable comme nous l'apprennent son œuvre et l'essai d'Ernest Renan cité par Borges en exergue : « s'imaginant que la tragédie n'était autre chose que l'art de louer... »¹

Le texte ne finit pourtant pas précisément sur cet échec : la voix étrange et très personnelle de Borges vient confirmer qu'il avait bien « voulu raconter l'histoire d'un échec »². Quelques lignes plus loin, le doute se confirme : de quel échec s'agit-il ? Celui d'Averroès certes, mais aussi celui de Borges, qui cherche à reconstituer un personnage « sans doute unique et insondable, comme tous les individus »³, mais finit par appliquer aussi à lui-même le constat d'échec, dans un vertigineux cercle vicieux : « mon récit était un symbole de l'homme que je fus pendant que je l'écrivais, et pour rédiger ce conte je devais devenir cet homme, et pour devenir cet homme, je devais écrire ce conte, et ainsi de suite à l'infini. »⁴ Sous le couvert d'une apparente logique, ces lignes dévoilent l'absence de fondement, de point d'appui, voire la gratuité ou le caractère non nécessaire de l'essai, qui ne procéderait de rien. Cet essai est auto-référentiel, dit Borges, et peut-être même impossible à écrire. Jugez-en : pour décrire ma situation, je devais m'y trouver, et pour m'y trouver, je devais précisément la décrire. Par quoi donc commencer ?

On se souviendra plus tard de cette auto-référentialité, du fait que l'essai procède de lui-même, et constitue son propre sujet : l'acte même d'écrire. Remarquons pour l'instant que le véritable point de départ de l'essai, la motivation qui amorce la paradoxale création, est loin d'être explicite dans la phrase finale, où l'on voit seulement la régression infinie perdre appui et l'auteur retourner au silence : « "Averroès" disparaît à l'instant où je cesse de croire en lui. » Alors que le début de ce dernier paragraphe laissait penser que l'échec, sujet du texte, était bien celui d'Averroès, la fin suggère plutôt qu'il s'agit de l'échec de Borges, et met en lumière de son propre aveu son avorton : « Averroès ». En effet, « Averroès » n'est pas Averroès, le personnage n'est pas l'homme et l'éphémère illusion du récit ne peut pas durer.

*

Reprenons la lecture du texte, avant d'approfondir cette illusion, afin de mieux comprendre la position réciproque des deux « échecs ». Contrairement à ce que l'on pourrait croire, les scènes de la vie du philosophe n'occupent pas l'intégralité du texte. Entre tel ou tel de ses gestes viennent se greffer des remarques et commentaires sur son rôle, sur son époque, et sur un certain nombre d'autres protagonistes de l'histoire, observations qui forment à elles seules un essai borgesien non narratif.

On peut tracer le plan de l'histoire d'Averroès : le philosophe écrit dans sa maison, en terre d'Espagne (§1) ; son commentaire d'Aristote, dont quatorze siècles le séparent, achoppe sur le sens de *tragoedia* et *comoedia* (§2). Il cherche à nouveau ces mots dans les encyclopédies, et voit les enfants jouer à imiter le muezzin appelant les fidèles depuis son minaret. Il pense à la

¹ *Averroès*, Paris, 1851, p. 48.

² §30.

³ « Histoire du guerrier et de la captive », p. 590.

⁴ §30.

rencontre avec le voyageur Aboukassim (§3). Chez Farach, on parle de roses aux pétales couvertes d'inscriptions, puis de l'Écriture du Coran (§4-9). On demande à Aboukassim d'évoquer un épisode mémorable de ses voyages ; celui-ci raconte une représentation théâtrale dans la lointaine ville de Canton (§10-15). Personne ne comprend (§16-21). La discussion revient au pouvoir expressif de la langue (§22-23). En réponse aux critiques des anciennes figures littéraires, Averroès entreprend une longue défense de l'universalité du langage poétique, à laquelle avaient atteint les poètes anté-islamiques, magnifiés aujourd'hui par le temps (§24-27). Puis il rentre chez lui, écrit sa définition du théâtre, se regarde dans un miroir, et disparaît (§28-29).

Parallèlement, l'on doit établir un plan des réflexions de Borges : le nom du philosophe andalou s'est beaucoup transformé au cours du temps (§1, début). Il y a peu de choses en terre d'Espagne, mais elles semblent éternelles (§1, fin). Averroès le commentateur est beau et pathétique dans sa quête (§2) ; malgré tout, « ce que nous cherchons est souvent à notre portée » (§3). Dans ses propos, le philosophe anticipe les arguments de Hume (§4, fin). « Alors comme aujourd'hui, le monde était atroce » ; « la merveille est peut-être incommunicable » (§10). Enfin, Borges défend aussi avec vigueur, par la voix d'Averroès, l'éternité de certaines métaphores (§24-27), avant d'exprimer, en tant qu'auteur, le constat d'échec final (§29-30).

Nous reviendrons dans notre deuxième partie sur le fait – essentiel – que la défense des anciennes figures littéraires de la métaphore de Zuhair puisse émaner aussi bien d'Averroès que de Borges, et constitue ainsi un véritable chiasma du récit et de l'essai. Nous allons cependant étudier d'abord séparément chacune de ces deux dimensions.

2. Échec d'Averroès

En premier lieu, il convient d'analyser le plus explicite des deux échecs, à savoir la fallacieuse définition postulée par Averroès : « Aristû (Aristote) appelle “tragédie” les panégyriques et “comédie” les satires et anathèmes. »⁵ Il est naturellement pathétique de constater que, par deux fois au cours du récit, des symboles de la représentation théâtrale ont frôlé le philosophe.

Les enfants dans la rue attirent un instant son attention, à l'instant même où il parcourt ses livres à la recherche des « deux mots arcanes ». On perçoit ici l'ironie rétrospective de Borges, qui ayant passé une bonne partie de son enfance dans la bibliothèque paternelle, peint au contraire ici la vérité sortant de la bouche d'enfants illettrés, et s'attarde un instant sur sa propre langue : « en dialecte *grossier*, c'est-à-dire dans l'espagnol naissant de la plèbe musulmane de la péninsule »⁶. Ce passage intervient d'ailleurs après une réflexion qui renforce l'ironie borgesienne : « il se dit (sans trop y croire) que ce que nous cherchons est souvent à notre portée ». Mais cet épisode constitue surtout un prélude au long développement d'Aboukassim sur le théâtre de masques chinois, aussi distant d'Averroès dans l'espace que l'est dans le temps le théâtre d'Aristote. Averroès, ainsi que les autres convives, accueillera la description avec la même incompréhension.

La magistrale évocation du théâtre chinois dévoile un trait essentiel de la petite société réunie chez le coraniste Farach : dans leur conception du monde, l'écriture prévaut sur toute autre

⁵ §28.

⁶ §3.

forme de description du réel. Déjà abordée dans le court épisode des roses « qui confessent la foi »⁷ – portant inscrite sur leurs pétales la profession de foi musulmane – la primauté de l'écriture sous-tend en réalité tout le récit, et nous y reviendrons. Notons pour l'instant l'opinion de Farach et peut-être d'Averroès : « un seul narrateur peut raconter n'importe quoi, quelle qu'en soit la complexité. »⁸ Le théâtre, redondant et inutile, serait tout au plus une tentative de faire illusion ; à la prose le mérite de dévoiler avec précision des parcelles de vérité, sans les représenter trompeusement. Ce mérite revient dans le récit à la prose arabe, langue du Coran : on sait aussi que l'islam interdit toute représentation iconographique (sculpturale, graphique, théâtrale) comme un acte qui usurperait, de manière illusoire, le privilège de la Création.

L'impuissance d'Averroès à saisir le sens de *tragédie* et *comédie* n'est donc pas seulement due aux quatorze siècles le séparant de son maître et modèle, Aristote, elle procède d'une quasi-superstition affirmant le pouvoir absolu du discours écrit, narratif ou descriptif, sur toute autre forme de représentation, au point de la rendre inutile. La mise en évidence de cette « superstition » vient soutenir, par contraste, une des thèses majeures de la nouvelle, à savoir qu'il est illusoire de croire en la capacité de l'écriture à atteindre la représentation vraie, de proposer une description idéale et suffisante du réel, au point de rendre inutiles d'autres formes d'expression. Par la mise en scène explicite de cette croyance injustifiée, Borges invite le lecteur à réfléchir et prendre position sur sa propre conception de la création littéraire.

3. Échec du narrateur

Le deuxième échec contenu dans le texte apporte, lui, des arguments bien plus forts pour dénoncer l'illusion de la création littéraire, puisque nous sommes rendus témoins d'une tentative avortée de création ou plutôt de découverte d'une individualité ayant déjà existé : le créateur qui pensait ramener Averroès à l'existence ne réussit qu'à animer, pour quelques pages, un « Averroès » certainement bien différent du premier.

Cet échec devient manifeste peu après l'échec d'Averroès, puisque à peine les définitions fallacieuses écrites, celui-ci défait son turban, se regarde dans le miroir et... disparaît. Cet événement appliqué au philosophe andalou est surnaturel, mais devient intelligible si on le rapporte au personnage du récit, à « Averroès ». L'histoire d'Averroès finit juste avant la disparition : le surgissement explicite du narrateur dans le récit à travers l'usage de la première personne dans « *je ne sais ce que virent ces yeux* »⁹, porte un coup fatal à la fragile création. « *Aucun historien n'a décrit son visage* » : Averroès reprend brusquement sa dimension de personnage, ses guillemets, et, dépourvu par les accidents de l'histoire de la plus humaine des caractéristiques, ne parvient plus, aux yeux mêmes de Borges, à faire illusion. Ce dernier expliquera alors dans sa conclusion personnelle l'éphémère existence d'« Averroès » qui, « à la dernière page », « disparaît à l'instant où je cesse de croire en lui. »¹⁰

On constate la prédominance, dans la section finale séparée par une ligne blanche du reste de l'histoire, des assertions à la première personne (quinze pronoms en vingt-quatre lignes) qui rompent avec le style narratif adopté jusqu'à ce point. Cette série de confidences peut au premier

⁷ §4-8.

⁸ §22.

⁹ §29.

¹⁰ §30.

abord sembler énigmatique. Dans le tout premier aveu, « j'ai voulu raconter l'histoire d'un échec », un deuxième échec est probablement sous-entendu, celui de Borges dans sa tentative d'animer « Averroès ». Le singulier « un échec » demeure cependant justifié dans la perspective plus générale d'un échec de principe ou de méthode, qui unit Averroès et Borges, que nous aborderons dans la deuxième partie.

L'examen des autres trames qui, de l'aveu de Borges, auraient pu servir d'exemples à « l'histoire d'un échec » est extrêmement significatif. Quel serait donc le point commun entre « cet archevêque de Canterbury qui se proposa de démontrer qu'il existe un Dieu », les « vains trisecteurs de l'angle et équarrisseurs du cercle » et les « alchimistes qui recherchèrent la pierre philosophale »¹¹ ? Tous sont à la recherche d'une construction qui puisse atteindre le Vrai, construction sur le papier pour les trois premiers, sur le papier et dans la matière pour les alchimistes. Construire une preuve langagière de l'existence de Dieu, donner une construction pour diviser en trois parts égales un angle quelconque, ou dessiner le carré d'aire égale à un celle d'un cercle donné, autant de tentatives manquées pour atteindre, avec de faibles moyens humains, une Vérité dont l'intuition suppose l'existence, autant d'exemples d'impossible Création du Vrai, tout comme la pierre philosophale, artifice permettant la transmutation de tous les métaux en le plus noble et le plus pur d'entre eux, l'or, ou encore symbole de purification et d'accès à la vérité pour l'expérimentateur lui-même.

Si la pudeur avait permis à Borges d'ajouter une de ses propres tentatives à la liste précédente, « Les Ruines circulaires » n'auraient peut-être pas été inférieures aux autres exemples. Dans ce récit, un ascète entreprend la création par le rêve d'un fils, auquel il parvient à conférer une réalité presque parfaite : seul le Feu sait qu'il s'agit d'un fils rêvé, et il ne le brûle pas. Un soir, à la faveur d'un incendie, le magicien découvre par ce même moyen l'illusion de sa propre réalité : les flammes l'épargnent également.

« Les Ruines circulaires » possèdent aussi le surplus de poésie qui, selon Borges, lui fait préférer l'exemple d'Averroès aux précédents : « apparaîtrait plus poétique le cas d'un homme qui se proposerait un but qui ne serait pas caché aux autres, mais à lui seul. »¹² Ce témoignage paraît être le plus explicite de toute la nouvelle : le schéma narratif recherché par Borges était donc bien celui d'un homme visant un but inaccessible, à tous dans les premiers exemples, à lui et à son milieu dans le cas d'Averroès. Ce lapidaire et timide témoignage ne dévoile pas la nature du but inaccessible, qui émerge pourtant avec clarté du récit, des exemples, et de la conclusion : ce que ces hommes, et Borges avec eux, n'ont cessé de chercher, c'est la Création absolue, l'atteinte du Vrai par le truchement de la construction rationnelle – matérielle, mathématique ou langagière. Que ce Vrai leur soit inaccessible individuellement, comme à Averroès et à Borges, voilà ce qui rend plus pathétique et symbolique leur quête, elle aussi nécessairement individuelle.

4. L'échec intentionnel

L'affirmation explicite de l'auteur prétendant avoir délibérément cherché à écrire l'histoire d'un échec a de quoi éveiller le scepticisme du lecteur. La conclusion n'aurait-elle pas été, au contraire, forgée après coup, à la suite d'une évocation décidément trop libre du philosophe musulman ? Après tout, combien de « véritables » récits narratifs Borges a-t-il réussi à écrire, dans

¹¹ §30.

¹² §30.

lesquels il ne fût pas à la fois le narrateur et le personnage principal ? Borges serait-il un mauvais conteur, car trop envahissant ? Nous devons répondre à cette objection stylistique, avant de mettre en évidence les éléments qui, insérés à dessein tout au long du récit, manifestent le caractère intentionnel de l'échec dans la création d'un Averroès sans guillemets.

a) *Les récits borgesiens*

Si l'on se restreint au seul examen des *Fictions* et de *L'Aleph*, force est de constater que la plupart des histoires contenues dans ces recueils sont écrites à la première personne, et s'il est clairement inexact d'attribuer à toutes une origine autobiographique, on peut au moins supposer un certain degré d'identification entre l'auteur, Borges, et le narrateur du récit. Certes, la première personne est un artifice stylistique traditionnel, impliquant davantage le lecteur par la création d'un lien privilégié entre celui-ci et le personnage-narrateur. Pourtant, Borges ne l'utilise que lorsqu'il s'identifie avec le personnage ; dans les autres cas, le discours à la première personne s'adresse en général, du moins au début du récit, à un autre personnage, parfois le narrateur.

Dans certaines nouvelles, Borges s'identifie explicitement au narrateur, comme dans « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », « Funes ou la Mémoire », « Histoire du guerrier et de la captive », « Le Zahir ». Dans d'autres, la narration est toujours à la première personne, mais émane d'un personnage bien distinct de Borges : « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent », « Deutsches Requiem », « La forme de l'épée ». Enfin, le caractère fantastique très marqué de certains récits à la première personne fait concevoir le narrateur comme une projection (un double) possible de Borges dans le monde fantastique qu'il met en scène. C'est le cas particulièrement pour « La Loterie à Babylone » et « La Bibliothèque de Babel », et peut-être pour « L'Immortel », toutes à la première personne.

Il ressort que dans ces deux recueils, la plupart des narrations sont à la première personne. Il reste cependant un certain nombre de récits où Borges adopte la forme classique de la narration à la troisième personne et tente de s'effacer en tant qu'auteur : « Les Ruines circulaires », « La Mort et la Boussole », « Le miracle secret », « Trois versions de Judas », « La Fin », « Le Sud », « Le Mort », « Les Théologiens », « Emma Zunz », « Aben Hakam el Bokhari mort dans son labyrinthe », « Les Deux Rois et les Deux Labyrinthes », « L'Attente ». En tout, douze nouvelles sur trente-cinq, environ un tiers ; parmi ces douze, nombreuses sont celles où en dépit de la troisième personne se glisse au moins une remarque personnelle de l'auteur. Par exemple, on lit dans « Emma Zunz » : « Moi je crois qu'elle y pensa une fois » (au « mort qui motivait son sacrifice ») ; dans « Le Miracle secret » on parle d'un délai « dont le lecteur appréciera l'importance par la suite ».

L'implication de Borges dans la plupart de ses récits semble donc être la règle – mais cette question mériterait naturellement un développement bien plus avancé que notre esquisse. Il est donc possible d'imputer à cette irrépressible présence l'échec décrit dans « La Quête d'Averroès ». Cependant, l'excellent exemple des « Ruines Circulaires », où l'emploi de la troisième personne n'est pas entaché de confidences et réflexions, suggère que ce n'est pas par incapacité que Borges échoue ici dans la création d'un vrai Averroès, mais que son cheminement, tout au long du récit, se dirige *avec intention* vers l'échec final. La nouvelle n'est pas un échec transformé *a posteriori* en récit, à l'aide d'une conclusion ajoutée lors du constat d'échec, mais elle apparaît au lecteur attentif comme une tentative délibérée de dénoncer l'échec de la création littéraire dans sa recherche de la Création Vraie.

Au-delà de la mise en scène conceptuelle du personnage d'Averroès, à travers l'évocation de ses écrits ou pensées ou attitudes, le récit emploie une série d'artifices plus ou moins traditionnels censés précisément transformer la description quasi encyclopédique en évocation vivante et réaliste, ou encore créer auprès du lecteur l'illusion de participer de près à une série de scènes de la vie réelle du philosophe andalou. L'efficacité globale de ces techniques est sérieusement mise en question par l'échec final, mais nous pouvons également déceler, dans les artifices employés par le narrateur, des éléments qui laissent présager cet échec. Certains « procédés réalistiques » sont littéralement sabotés par Borges afin de souligner leurs limites, alors que pour d'autres cette intention est moins visible.

Remarquons une fois pour toutes que l'on peut difficilement émettre des certitudes sur les intentions véritables de Borges ; néanmoins, certains choix créatifs sont indiscutablement présents dans le texte tel que nous l'avons sous les yeux, et incitent fortement à les attribuer aux états intentionnels, sinon de Borges, du moins de l'image de l'écrivain qui se dégage à partir de ses textes, par exemple du *Borges public* attesté avec humour dans « Borges et moi » : « Je peux admettre qu'il a produit quelques pages tout à fait valables, mais ces pages ne peuvent pas me sauver, peut-être parce que ce qui est réussi n'appartient à personne, même pas à lui, mais au langage et à la tradition. [...] Je durerai grâce à lui, non à moi, mais je me reconnais moins dans ses livres que dans bien d'autres... »¹³

b) Psychologie du personnage et sentiments du narrateur

Les artifices narratifs dont « La Quête d'Averroès » dénonce l'échec s'articulent autour de deux pôles : nous passerons d'abord en revue les artifices où l'intention de Borges est la moins visible, pour finir notre argumentation par les plus parlants.

Les traits psychologiques, fussent-ils explicites ou inférés, entrent pour une part importante dans le réalisme d'un personnage. Ici, outre les gestes visibles du philosophe, le narrateur apporte des détails sur ses états mentaux : ses pensées, ses craintes, ses critiques, ses aspirations. Loin des longues analyses psychologiques, le portrait se compose d'une multitude de touches discrètes présentes tout au long du récit. Ainsi, dans sa « fraîche et profonde maison », Averroès, sujet à une « légère préoccupation », sent, perçoit, est distrait, se rappelle, se dit quelque chose (mais « sans trop y croire »)¹⁴ : l'on trouve ici des termes classiques de la description psychologique à la troisième personne. Après cette introduction dans l'intimité du personnage, place est faite aux dialogues, avec une exception notable, la réaction d'Averroès à l'évocation de la très-lointaine ville de Canton : « La crainte de l'épaisseur de l'infini, du pur espace, de la simple matière émut un instant Averroès. Il regarda le jardin symétrique et se sentit vieilli, inutile, irréel. »¹⁵ Ce bref retour à la vie intérieure d'Averroès peut sembler gratuit dans l'économie du dialogue engagé dans la petite société d'amis, et s'il nous rappelle un instant que le philosophe en est bien le personnage principal, à l'intériorité duquel nous avons un accès privilégié, il ajoute toutefois un détail relativement indépendant des autres traits de caractère exposés. En effet, quelqu'un auquel la foi musulmane confère une position sereine dans un monde créé par Dieu à l'intention de ses fidèles et pourvu de normes morales claires ouvrant la voie au Paradis,

¹³ Nous traduisons d'après *Labyrinths : Selected Stories and Other Writings*, New York, 1962.

¹⁴ §1 à 3.

¹⁵ §14.

quelqu'un qui ne désespère pas d'atteindre à la vérité du discours aristotélicien dont quatorze siècles le séparent, ne devrait ni craindre la matière, ni se sentir inutile, voire irréel. L'intrusion de ces sentiments provient plutôt de Borges lui-même, qui commente, de son propre point de vue, les paroles du voyageur Aboukassim. Il n'est pas absurde, alors, d'attribuer le sentiment d'inutilité et d'irréalité, non à Averroès, ni peut-être à Borges dans l'absolu (ce qui reviendrait à interpréter de façon excessive la confiance livrée), mais du moins à Borges à propos du récit qu'il est en train d'élaborer.

Aussi, au terme de son long discours final, Averroès apparaît « alarmé, non sans raison, par les futilités d'Ibn-Sharaf »¹⁶, un poète aux images par trop novatrices et particulières. Que dire du jugement porté par l'incise « non sans raison », sinon qu'il constitue une nouvelle intrusion de l'auteur, commentant les sentiments de son personnage désormais trop proche de lui-même, et refusant, pour la dernière fois dans la nouvelle, la pure description psychologique à la troisième personne, où l'auteur prétend s'effacer derrière la « réalité » du personnage. Cet artifice est ainsi malmené tout au long du récit, afin de rappeler l'inévitable présence de l'auteur qui doit animer la psychologie de tout personnage, et qui souvent met en scène, inévitablement, ses propres jugements et attitudes.

c) Personnages secondaires : Aboukassim et les esclaves du harem

Borges ne peut prétendre redonner vie au seul Averroès : il faut tenter de reconstruire autour du philosophe ne serait-ce qu'une parcelle de la société qui l'entourait, et à ce titre animer d'autres individualités en interaction avec le personnage principal. Borges sacrifie ainsi à l'obligation des personnages secondaires, mais va plus loin en conférant à l'un d'eux un statut particulier dans l'histoire de l'échec qu'il se propose de décrire.

La plupart des personnages secondaires remplissent ici convenablement leur rôle. Dépourvus de personnalité ou de traits psychologiques, ils permettent à Averroès d'exprimer ses idées et manifester par contraste son propre caractère auquel l'auteur fournit un accès privilégié. Le coraniste Farach, qui accueille pour le dîner la petite société, expose « la doctrine orthodoxe sur le Coran »¹⁷, en réponse aux remarques de deux invités indéterminés. Le poète Abdalmalik déclenche, par ses propos sur les métaphores, le discours final d'Averroès. Les autres invités sont réduits aux murmures, ou aux demandes génériques. Il y a aussi l'esquisse des « enfants deminus » jouant au muezzin et à la mosquée, rappelant Murillo ou Ribera.

Parmi ces personnages se détache tout particulièrement la figure du voyageur Aboukassim, dont la présence et le statut sont assez énigmatiques. Aboukassim semble cumuler beaucoup de défauts, ce qui peut inciter à le concevoir comme un double négatif d'Averroès, qui apparaît par contraste comme un exemple de rectitude intellectuelle et morale. Aboukassim est accusé de mensonge et d'impiété : « ses détracteurs, avec cette logique spéciale que donne la haine, juraient qu'il n'avait jamais foulé le sol de la Chine et que dans les temples de ce pays il avait blasphémé le nom d'Allah »¹⁸ ; l'accusation apparaît paradoxale, et son bien-fondé douteux. Aussi, lorsque son évocation du théâtre de masques chinois passe « d'une narration bienvenue à

¹⁶ §27.

¹⁷ §9.

¹⁸ §3, fin.

d'ennuyeuses explications »¹⁹, Aboukassim doit malgré lui défendre « cette séance dont il se souvenait à peine et qui l'avait fort ennuyé »²⁰. Il ne faut pas oublier, cependant, qu'Aboukassim est le seul convive qui a compris ce qu'était un théâtre, contrairement à Averroès, et que son explication apparaît claire, malgré son manque de conviction.

Nous pensons qu'il faut voir dans Aboukassim le personnage le plus réaliste du récit, celui qui réussit le mieux à faire illusion, à se glisser dans l'esprit du lecteur comme le portrait d'un individu réel, ayant véritablement existé, et non comme un symbole ou, pire, une entrée encyclopédique comme c'est peut-être le cas pour Averroès. Cette réussite est d'autant plus marquée qu'Aboukassim est, contrairement au philosophe, un personnage entièrement forgé par Borges, et pourtant sa personnalité, souvent négative, paraît bien être la plus vivante de toutes.

On perçoit même un certain acharnement de l'écrivain contre Aboukassim, comme si Borges était jaloux de la réussite de ce personnage non désiré au dépens du préféré, « Averroès ». Pourtant, plus il est chargé de défauts, plus Aboukassim devient réel, au point que la meilleure tactique sera pour Borges de ne plus en parler du tout. Aboukassim commence par louer les roses andalouses sans regarder celles du jardin, puis, ayant repoussé une attaque verbale, est « rendu vaniteux par cette victoire dialectique »²¹. Averroès note « que la théologie était un domaine inaccessible à Aboukassim », et évite de lancer des arguments platoniciens dans la discussion – preuve finalement que les autres interlocuteurs ne comptent pas pour beaucoup²². Sans appel, « la mémoire d'Aboukassim était un miroir d'intimes lâchetés »²³ ; malgré cela, il évoque la Chine avec « un orgueil involontaire », ensuite le théâtre, avant de s'effacer totalement.

On le voit, Aboukassim est un personnage au moins aussi nuancé qu'Averroès, et qui, n'ayant pas à se confronter à la mémoire d'un individu réel ayant porté ce nom, témoigne d'une présence et d'une vitalité remarquables. Nous sommes volontiers tentés de lui appliquer ce passage de la conclusion finale : « à mesure que j'avançais, j'éprouvais ce que dut ressentir ce dieu [...] qui voulut créer un taureau et créa un buffle »²⁴. Il faut peut-être voir dans Aboukassim le « buffle », le résultat malformé et inattendu d'une tentative de création ayant échoué.

*

Il reste à évoquer les seuls personnages féminins du récit, dont la présence fugitive demande un éclaircissement. Un paragraphe avant le dénouement, nous apprenons entre parenthèses que « dans le harem, les esclaves brunes avaient torturé une esclave rousse, mais [Averroès] ne devait pas l'apprendre avant l'après-midi. »²⁵ Cette touche de violence sensuelle vient surprendre le lecteur au terme d'un récit paisible et dépassionné. À nos yeux, elle est le symbole d'un effort désespéré de l'auteur pour ancrer son récit et son personnage principal dans la réalité. L'ajout de détails variés, d'autant plus crédibles qu'ils paraissent appartenir à la vie privée du personnage, constitue un procédé classique pour donner vie à une narration ou à un personnage : ici, l'événement appartient à la plus inaccessible sphère de la vie d'Averroès, la

¹⁹ §18.

²⁰ §21.

²¹ §4.

²² §9, fin.

²³ §10.

²⁴ §30.

²⁵ §28.

partie défendue de sa maison (le harem). Accompagné de la précision temporelle, le détail acquiert effectivement aux yeux du lecteur un réalisme poignant, bien que, selon toute vraisemblance, l'Averroès réel n'ait jamais possédé un tel « harem » peuplé de troublantes esclaves.

Placé par Borges juste avant la tentative d'évoquer la physionomie d'Averroès, ce détail apparaît cependant en pure perte, puisque la narration échoue quand même faute de description (réelle ou imaginée) du mystérieux visage. Les femmes apparaîtront à nouveau, comme à regret, dans l'énumération des objets ayant un instant frôlé l'existence avant de retourner irrémédiablement à leur statut de pur assemblage de mots, d'objets littéraires : « avec lui disparurent [...] la multitude des esclaves brunes et la tremblante esclave rousse, et Farach et Aboukassim et les rosiers et peut-être le Guadalquivir. »²⁶

d) *Passé du récit et présent de l'essai*

L'usage des temps verbaux, autre artifice traditionnel de la narration, qu'elle soit au passé, au présent ou plus rarement au futur, contribue aussi dans « La Quête d'Averroès » au divorce voulu de l'auteur et de son personnage, et maintient par-là ce dernier dans l'irréalité. L'action du récit est située de façon très classique dans le passé ; en ce sens, l'imparfait et le passé simple suffiraient pour raconter l'histoire. Un nombre cependant important de verbes au présent viennent ponctuer les interventions de l'auteur, constituant un véritable essai parallèle, non narratif, que nous avons résumé au commencement de cette quête – un peu comme si le même instrument, la plume borgesienne, exprimait une fugue à deux voix, au passé et au présent.

Il y a ainsi l'émouvante évocation de l'Andalousie : « en bas, *se trouvaient* les jardins, [...] alentour *s'élargissait* jusqu'à l'horizon la terre d'Espagne, où *il y a* peu de choses, mais où chaque chose *paraît exister* selon un mode substantif et éternel. »²⁷ On a l'intuition qu'il ne faut pas attribuer la fin de la phrase au personnage d'Averroès, et encore moins au philosophe lui-même, car elle se présente comme une réflexion de l'auteur supposant la pérennité d'un certain état de choses.

De même, lorsqu'il fait parler Farach à propos du Coran, Borges utilise le style indirect accompagné de verbes au présent : « Farach exposa longuement la doctrine orthodoxe. Le Coran (dit-il) *est* un des attributs de Dieu [...] on le *copie* en un livre... »²⁸ L'on peut certes affirmer que le style est trop proche du style direct pour requérir l'imparfait, malgré certains contre-exemples dans le récit, mais peut voir aussi dans l'emploi du présent la revendication ou réappropriation par Borges de ce discours, et l'affirmation de son intemporalité. Aussi, lorsque le voyageur Aboukassim est questionné au sujet de ses voyages, on trouve : « on *exigeait* de lui des merveilles et la merveille *est* peut-être incommunicable ; la lune du Bengale *n'est pas* identique à la lune du Yémen, mais on la *décrit* avec les mêmes mots. »²⁹

L'utilisation la plus remarquable et exemplaire des temps verbaux nous paraît se trouver dans la toute première phrase de la nouvelle. À ce titre, elle semble préfigurer le dessein avoué seulement dans la conclusion, et affirmer dès le commencement la volonté de Borges de maintenir tout au long du récit sa propre présence aux côtés de son personnage, la volonté de ne pas lui

²⁶ §29, fin.

²⁷ §1, fin.

²⁸ §9.

²⁹ §10, fin.

enlever les guillemets afin de montrer que le but véritable de la construction littéraire doit être ailleurs que dans l'illusoire représentation. L'alternance des temps verbaux est ainsi déjà présente dans cette longue phrase d'introduction :

« Abu al Walid ... ibn Ruchd (un siècle passera avant que ce nom interminable ne devienne Averroès ...) rédigeait le onzième chapitre de son œuvre *Tahafut ut-Tahafut* dans lequel il maintient, contre l'ascète persan Ghazali ... que la divinité connaît seulement les lois générales de l'univers, ce qui concerne les genres et non les individus. »

Le verbe de la proposition principale est à l'imparfait (« rédigeait ») et pourrait ainsi commencer classiquement la narration. Pourtant Borges se dépêche d'insérer, en incise et avant même l'apparition de cet imparfait, un commentaire rétrospectif au présent (« passera... ne devienne ») qui introduit la présence de l'auteur. Ce commentaire contribue certes à ancrer Averroès dans l'histoire, mais l'enchaînement des noms ayant abouti à « Averroès » évoque immédiatement le fossé infranchissable que le temps a creusé entre le philosophe andalou et l'écrivain argentin.

Cependant, cette même phrase liminaire suggère que l'échec décrit en abîme n'est pas total, que quelque chose d'autre peut venir compenser le passage du temps et la disparition irrémédiable de l'individu Averroès, et concilier en même temps la narration avec l'essai. Après l'opposition entre l'imparfait de la narration et le présent de l'essai, un autre temps présent vient résoudre ce conflit : « dans lequel il maintient ... ». Non, Averroès ne *maintenait* pas cette idée, il la *maintient* éternellement, dans le présent absolu qui régit le monde des idées ; le mode impersonnel du verbe espagnol (« en el que *se* mantiene ») est encore plus riche, puisqu'il suggère la quasi-indépendance des idées par rapport à leur auteur – thèse reprise ultérieurement dans le discours final d'Averroès, ou de Borges, car l'auteur exact n'a plus d'importance. Et ce n'est peut-être pas un hasard si cette suggestion prend corps dans un récit *oriental* de Borges, situé à la frontière de l'Orient avec l'Occident. Des années plus tard, Borges affirmera dans une conférence sur la poésie ce que peut-être il savait déjà, ou pressentait, lorsqu'il écrivait « La Quête » : « En Orient on n'a pas l'habitude d'étudier l'histoire de la littérature et de la philosophie. [...] On étudie l'histoire de la philosophie comme si Aristote discutait avec Bergson, Platon avec Hume, comme si tout était simultané. »³⁰

Ainsi, les œuvres d'Averroès, moins irrécupérables que l'individu qui les a engendrées, ont la possibilité de se maintenir durablement dans le monde des affirmations philosophiques ou littéraires, parmi d'autres opinions, théories ou créations, voire parmi de simples métaphores ou rapprochements connus de tous, comme en un certain temps et lieu le chameau du poète Zuhair.

II. RÉALITÉ ET ÉCRITURE

1. L'échec d'Averroès est celui de Borges

Nous venons de passer en revue un ensemble d'artifices contribuant à la construction de l'illusion littéraire, artifices que Borges, dans « La Quête d'Averroès » s'emploie à démasquer afin de démontrer leurs limites. En final, n'ayant osé entreprendre la description du visage d'Averroès, historiquement inaccessible, l'auteur rend manifeste le constat d'échec qu'il visait et annonçait

depuis le début. L'échec borghesien est symboliquement précédé de l'échec historiquement attesté d'Averroès de comprendre le sens des mots *tragoedia* et *comoedia* dans l'œuvre d'Aristote. Mais ne s'agit-il pas, en réalité, du même échec ? Ces deux *quêtes d'Averroès* qui n'aboutissent pas, ne représentent-elles pas au fond la même tentative de retrouver par-delà les siècles la personnalité d'un homme, de ramener pour un instant à la vie cet homme et son entourage, tellement différents et qui pourtant paraissent si proches ?

En réalité, ces deux quêtes n'ont pas lieu dans la subjectivité pure d'un « homme à la recherche », mais s'inscrivent dans une matière qui leur eût permis, en cas de réussite, de dévoiler publiquement leurs résultats. À la fois Averroès et Borges échafaudent leurs constructions en vue de l'écriture, ils tentent de capturer le but de leurs recherches non dans leur propre intériorité mais dans la solide trame des « syllogismes et ... vastes paragraphes »³¹ ; ils visent à reconstruire *par l'écriture* la personne ou la réalité désormais disparue. Mais il y a loin du personnage à la personne, et les échecs respectifs des deux quêtes participent au fond du même échec, celui de la méthode. Regardez, semble dire Borges, l'écriture est incapable d'atteindre à la vérité d'un individu, de créer autre chose que de l'illusoire, et ceci je ne cesse de vous l'annoncer depuis le début du récit, de même que je vous ai annoncé par la plume de Renan le verdict de l'histoire en ce qui regarde l'échec du philosophe Averroès lui-même.

Ce scepticisme et cette dénonciation, nous les trouvons aussi dans d'autres écrits borghesiens. Ainsi, dans l'essai « Du culte des livres »³², Borges évoque la méfiance des Anciens envers l'écriture, qui lui préfèrent l'enseignement oral ou dialectique, de personne à personne, estimé plus efficace par les philosophes et plus sûr par les hommes de religion. Borges rappelle ainsi le célèbre passage de Platon (*Phèdre*, 275d) sur les discours écrits : « on pourrait croire qu'ils parlent en personnes intelligentes, mais demande-leur de t'expliquer ce qu'ils disent, ils ne répondront qu'une chose, toujours la même. » Il faut rapprocher cette idée des paroles du Minotaure dans « La Demeure d'Astérion » (qui, dans *L'Aleph*, précède de trois récits « La Quête d'Averroès ») : « Je suis unique ; c'est un fait. Ce qu'un homme peut communiquer à d'autres ne m'intéresse pas. Comme le philosophe, je pense que l'art d'écrire ne peut rien transmettre. »³³ L'écriture est vue ici comme incapable de partage, de transmission, et non plus seulement de création ou redécouverte de véritables idées ou individualités. Faut-il faire des sombres paroles du Minotaure la conclusion explicite de « La Quête d'Averroès » ? Faut-il suivre l'exemple du Minotaure, cantonné dans sa solitude ? « Jamais je n'ai retenu la différence entre une lettre et une autre. Je ne sais quelle généreuse impatience m'a interdit d'apprendre à lire. Quelquefois, je le regrette, car les nuits et les jours sont longs. » – Ou bien l'écriture est-elle porteuse d'un contenu estimable, malgré les illusions évoquées ? Nous verrons par la suite que « La Quête » justifie le regret du Minotaure, puisque l'écriture parvient malgré tout à une certaine forme de partage, voire à une certaine transcendance.

*

La nouvelle présente deux points de vue différents sur la valeur des discours ; le premier, d'inspiration théologique, conçoit l'écriture comme moyen possible de révélation du réel, et a été

³⁰ *Conférences*, « La Poésie », Gallimard (coll. Folio), 1985, p. 109.

³¹ §1.

³² *Autres Inquisitions*, p. 754.

³³ P. 602.

historiquement le point de vue dominant. Pourtant, les échecs d'Averroès et de Borges viennent précisément mettre en doute ce pouvoir. Plus explicitement encore, le moment où la narration évoque cette attitude religieuse s'inscrit pleinement parmi les causes de l'échec d'Averroès : le discours expositif y apparaît comme rendant superflue, donc indigne d'intérêt, toute autre forme de description. L'évocation du théâtre par Aboukassim, qui suit cette exaltation de l'écriture, restera malheureusement incomprise.

À l'inverse, la nouvelle présente aussi un point de vue bien différent sur l'écriture, exposé essentiellement dans le monologue final d'Averroès qui occupera notre troisième partie. On peut dire que selon ce point de vue, les discours ne dévoilent pas le réel, mais le construisent. Ce phénomène se produirait par l'adhésion que peut susciter un discours donné, ou encore par le consensus ou la rencontre de discours provenant d'individus différents. Ce processus est certes manifeste dans le monologue final, mais nous en montrerons des traces dans cette même discussion sur le pouvoir de l'écriture (section 3).

2. Culte de l'écriture : la « Mère du Livre »

Le premier passage explicite traitant de l'écriture et de la réalité (§9) évoque le Coran, et en particulier l'image de la « Mère du Livre », qui est en quelque sorte le modèle céleste dont émane le livre sacré des musulmans, par la bouche du Prophète. Cette image apparaît aussi dans l'essai « Du culte des livres », postérieur de quatre ans à « La Quête » ; le passage correspondant est suffisamment révélateur pour être cité intégralement :

« Pour les musulmans, le Coran, qu'ils appellent aussi *Al Kitab* (le Livre), n'est pas seulement un des ouvrages de Dieu, comme l'âme humaine ou comme l'univers mais un des attributs de Dieu, comme son éternité ou Sa colère. Au chapitre XIII, on y lit que le texte original ou *Mère du Livre* est conservé au ciel. Mohammad al-Ghazali, l'Algazel des scolastiques, déclare : "On copie le Coran sur un livre, on le prononce avec la langue, on s'en souvient dans son cœur, mais il subsiste cependant au centre de Dieu, sans être altéré par son passage sur les feuilles écrites et dans les esprits des hommes." George Sale fait remarquer que le Coran, ainsi défini, n'est autre chose que l'Idée du Coran ou son archétype platonicien ; il est vraisemblable qu'Algazel ait fait appel aux archétypes, transmis à l'Islam par les frères de la Pureté et par Avicenne, pour justifier l'idée de la Mère du Livre. »³⁴

L'étroite parenté de contenu et de forme entre ce passage et celui de notre récit (§9) est évidente ; celui-ci a le mérite de mentionner encore plus explicitement l'archétype platonicien. Nous avons l'exemple, du moins en puissance, d'une écriture qui, tout en demeurant un artifice ou une « œuvre des hommes », procède cependant d'un modèle universel et inaltérable. Dans ces deux passages, Borges, loin de revendiquer cette possibilité, l'attribue aux penseurs musulmans.

Historiquement attestée chez al-Ghazali, nous voyons dans la nouvelle Averroès partager cette idée, puisqu'il « aurait pu dire que La Mère du Livre est quelque chose comme son modèle platonicien » – Averroès qui en réalité écrivit son *Tahafut al-Tahafut* (*Incohérence de l'incohérence*) contre al-Ghazali, en réponse aux critiques théologiques de la pensée rationnelle que celui-ci avait formulées (dans le *Tahafut al-Falasifa*, *Incohérence*, ou *Destruction*, ou *Défaillance des philosophes*). Le temps semble donc avoir gommé les différences entre les deux philosophes, sur un modèle analogue à l'histoire des « Théologiens ». Seuls le discours et l'idée

³⁴ P. 756.

qu'il porte sont mémorables, et leur auteur exact ne compte plus, sauf peut-être, au mieux, comme symbole.

3. La rencontre en discours

Attardons-nous un instant sur le passage de la « Mère du Livre », *Umm al-Kitâb*. Nous pensons qu'il faut y voir la critique, dans l'esprit de Borges, de l'aspiration de l'écriture à dévoiler le réel, pendant à l'apologie d'une aspiration différente, dans le grand monologue final. Il est pourtant remarquable que le personnage « Averroès », qui apparaîtra en conclusion comme une ébauche imparfaite, possède dans le passage sur la « Mère du Livre » un ton étonnamment juste, eu égard à la pensée du philosophe andalou qui a pu effectivement parvenir à la postérité. Pour preuve, il faut avant tout rappeler le principal verset du Coran contenant l'image de la « Mère du Livre », dans la troisième sourate :

« C'est Lui qui a fait descendre sur toi le Livre. On y trouve des versets univoques, qui sont la Mère du Livre, et d'autres équivoques. Ceux dont les cœurs inclinent vers l'erreur s'attachent à ce qui est équivoque, car ils recherchent la discorde, et sont avides d'interprétations ; mais nul n'en connaît l'interprétation, sinon Dieu et les hommes d'une science profonde. Ils disent : Nous croyons en Lui, tout vient de notre Seigneur ! Mais seuls les hommes doués d'intelligence se souviennent. »³⁵

Par souci d'exhaustivité, donnons aussi les deux autres versets du Coran où apparaît la métaphore qui nous intéresse, dans la sourate XIII³⁶ : « Dieu efface ou confirme ce qu'il veut. La Mère du Livre se trouve auprès de lui », puis aussi : « Par le Livre clair ! Oui, nous en avons fait un Coran arabe ! – Peut-être comprendrez-vous ! – Il existe auprès de nous, sublime et sage, dans la Mère du Livre. »³⁷

Pour revenir à Averroès, il se trouve que dans son *Discours décisif*, celui-ci commente assez longuement le premier verset (III, 7) puisqu'il l'utilise pour prouver que les « hommes d'une science profonde » sont capables de connaître et de se prononcer sur le sens figuré de certains versets, problématiques, du Coran. Selon M. Geoffroy « ce verset sert d'argument à tous les non-littéralistes, théologiens, mystiques, pour affirmer l'existence de divers niveaux de signification dans le Texte révélé »³⁸. Il est ainsi remarquable de constater que le personnage « Averroès » rejoint brièvement son modèle, dans un texte qui a lui-même plusieurs niveaux de lecture. Un même verset du livre sacré parvient ici à les réunir : l'un le cite et l'autre le commente, à huit siècles d'intervalle.

³⁵ *Le Coran*, III, 7, trad. M. Geoffroy, in Averroès, *Discours décisif*, trad. M. Geoffroy, Paris, GF-Flammarion, 1996, pp. 123 et 192.

³⁶ Référence donnée aussi par Borges, dans « Du culte des livres », p. 756.

³⁷ *Le Coran*, XIII, 39, et XLIII, 2-4, trad. D. Masson.

³⁸ Averroès, *Discours décisif*, trad. M. Geoffroy, p. 192, n. 57. À cause de l'absence de ponctuation, il en existe une autre lecture, qui déplace avant « les hommes d'une science profonde » le point que l'on place après, et selon M. Geoffroy « c'est la lecture retenue en général par les traditionalistes pour justifier leur attitude fidéiste ».

III. LA CRÉATION ET LE TEMPS

1. De Platon à Aristote

Incapable d'une représentation vraie, l'écriture n'est pourtant pas un artifice venant inutilement troubler le silence. Le constat d'échec qui clôt « La Quête d'Averroès » est loin d'être la seule réalisation du récit, puisque auparavant, avant d'avoir posé avec résignation sa plume, Borges nous a fait don d'une de ces révélations soudaines et limpides qui font la poésie et le prix de l'écriture. Au lieu d'une fidèle reconstitution du philosophe Averroès, le récit donne vie à un court discours qui transcende la question de son auteur véritable et déplace l'enjeu de la création littéraire depuis le domaine de la vérité vers le domaine de la durée et de l'universalité. Derrière la possible adhésion à un discours des sujets de tout horizon (universalité) et de toute génération (durée) apparaît une nouvelle réalité, la réalité ténue et innommable peut-être de ce que les individus possèdent en commun.

Nous avons suivi jusqu'ici les deux infructueuses et probablement impossibles quêtes d'Averroès, qui devaient échouer au nom de l'irréductible individualité, la subjectivité, la liberté d'esprit, voire la fantaisie, chères à Borges. Bref, nous avons vu triompher l'individualité, ou le point de vue aristotélicien tel que le décrit le passage suivant, présent par deux fois dans *Autres inquisitions* (« Le Rossignol de Keats », 1951, et « Des allégories aux romans », 1949)³⁹ :

« Coleridge observe que tous les hommes naissent aristotéliciens ou platoniciens. Les seconds considèrent les classes, ordres et genres comme des réalités ; les premiers, comme des généralisations ; pour ceux-ci, le langage n'est rien d'autre qu'un jeu approximatif de symboles ; pour ceux-là, c'est la carte de l'univers. Le platonicien sait que l'univers est, en quelque façon, un cosmos, un ordre ; cet ordre n'est peut-être, pour l'aristotélicien, qu'une erreur ou une fiction engendrée par notre connaissance incomplète. À travers les latitudes et les époques, les deux éternels antagonistes changent de dialecte et de nom : l'un est Parménide, Platon, Spinoza, Kant, Francis Bradley ; l'autre, Héraclite, Aristote, Locke, Hume, William James. Dans les difficiles écoles du Moyen Âge, tous invoquent Aristote, maître de la raison humaine, mais les nominalistes sont Aristote, tandis que les réalistes sont Platon. [...] Ce qui est réel [pour l'esprit anglais, né aristotélicien], ce ne sont pas les concepts abstraits, mais les individus. »

Il semble alors nécessaire de conclure que le *Borges* qui conduit le récit de « La Quête » jusqu'à son échec final est le *Borges* aristotélicien, pour qui l'irréductible réalité des individus rend ceux-ci également inimitables. « La Quête » affirme pourtant aussi quelque chose d'autre, aussi bien par la plume de l'auteur que par la bouche de son personnage : à savoir, que les individus possèdent quelque chose en commun, des figures dont on ne peut pas examiner la réalité en soi, mais seulement la durée dans le temps et dans les esprits. Ces figures, sortes d'universaux non pas éternels et incréées, mais fruits d'une tradition de dialogue et de vie en commun, peuplent également de nombreux autres essais ou récits borgesiens. On peut ainsi citer :

« Imaginons, *sub specie aeternitatis*, Droctulft, non l'individu Droctulft, qui sans doute fut unique et insondable (comme tous les individus), mais le type humain créé avec lui et avec beaucoup d'autres comme lui, par la tradition, qui est œuvre d'oubli et de mémoire. »⁴⁰

³⁹ P. 760 et p. 787.

⁴⁰ « Histoire du guerrier et de la captive », p. 590.

Revanche de l'écriture : par elle, au cours du temps, les individus ou les idées se fondent en archétypes, et par elle ces modèles viennent à notre connaissance, pour notre plus grand bonheur.

Borges en fin de compte platonicien ? La question ne doit pas être posée ainsi. Dans l'opposition précédente entre Platon et Aristote, place est laissée à un troisième point de vue, le point de vue de celui qui consigne l'opposition. À quel camp appartient-il ? On ne tentera pas de répondre à cette question, sous peine de décrire le même cercle vicieux que celui qui met un point final à « La Quête ». Il serait bien téméraire de vouloir situer le « vrai » *Borges* dans l'un ou l'autre des camps. Suggérons simplement ceci : « La Quête » rappelle qu'au-delà des particularités individuelles on trouve une certaine forme de réalité partagée. Il importe moins de savoir si elle est éternelle ou créée par les hommes (« Platon » ou « Aristote »), que de la vivre et de la partager effectivement.

2. Rencontre du récit et de l'essai

L'essentiel discours final d'Averroès sur l'universalité des figures poétiques se place, dans notre récit, au-delà de la séparation entre l'auteur et son personnage. Leur trop grande proximité ruinait les espoirs du premier d'atteindre à la vérité du deuxième. Désormais, si seule a un lendemain la force du discours, son auteur exact n'importe plus. Pensé par Averroès et rédigé par *Borges*, ou entièrement œuvre de ce dernier pensant à Averroès, le discours puisera précisément sa force dans la personnalité et la mémoire des deux écrivains à la fois. Chiasma du récit sur Averroès et de l'essai borgesien, il évoquera en images le principe même de la vie d'une idée ou discours, soumis au devenir et aux individus.

À l'appui de cette idée, nous allons d'abord relever l'ambivalence des éléments qui introduisent ce discours et le détachent du rythme de la narration pour en faire un court essai. *Borges* affirme que son personnage parle « moins pour les autres que pour lui-même » ; de même, à la fin du recueil *Le Livre de sable*, *Borges* avoue écrire « pour moi, pour mes amis et pour adoucir le cours du temps », et confirme cela dans sa dernière préface, écrite un mois avant sa mort pour l'édition française de ses *Œuvres Complètes* : « 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 reconnaissant. »⁴¹ Revenant au discours final d'Averroès, il n'est pas difficile de voir que les maximes « seul est incapable d'une faute, qui déjà l'a commise et s'en est déjà repenti » et « pour s'affranchir d'une erreur, il est bon de l'avoir professée »⁴² peuvent aussi concerner l'engagement ultraïste de *Borges*, période où la nouveauté des figures et leur caractère surprenant avaient une place prépondérante, à l'inverse du présent discours et des orientations de *Borges* au moment où il l'écrivit, en Argentine (1947).

Réciproquement, la présence du philosophe andalou dans le discours finale semble naturelle non seulement grâce aux références au poète arabe Zuhair, à la palme et à l'exil du philosophe, et plus généralement au contexte arabo-musulman, mais aussi grâce au ton commun que le monologue partage avec certains fragments d'Averroès, ton inspiré peut-être par la connaissance que *Borges* pouvait avoir de lui. Voici à titre d'exemple un passage du *Discours décisif* qu'Averroès écrivit vers 1180, qui se rapproche du discours borgesien en ce qu'il prône aussi la référence aux auteurs anciens :

⁴¹ Édition de la Pléiade, p. XI.

⁴² §24, début.

« Si d'autres que nous ont déjà procédé à quelque recherche [sur la connaissance du syllogisme rationnel] il est évident que nous avons l'obligation [...] de recourir à ce qu'en ont dit ceux qui nous ont précédés. Il importe peu que ceux-ci soient ou non de notre religion [...], j'entends les Anciens qui ont étudié ces questions avant l'apparition de l'Islam. [...] Puisqu'il en est ainsi, et que toute l'étude nécessaire des syllogismes rationnels a déjà été effectuée le plus parfaitement qui soit par les Anciens, alors certes il nous faut puiser à pleines mains dans leurs livres. »⁴³

Le discours final d'« Averroès » se présente donc comme le chiasma d'un texte placé rétrospectivement sous le signe du divorce entre la narration et l'essai, puisqu'il réunit l'espace de quelques lignes l'auteur véritable et son personnage. Plutôt faudrait-il parler, non d'une fusion des deux figures, mais d'un dépassement de leur opposition à travers la pure affirmation d'un discours dont la portée universelle rejette au second plan le problème de son auteur exact. Certes, la narration n'atteint pas au réel, interrompue qu'elle est par les irrptions personnelles de son auteur, mais cela – dit précisément le discours chiasmatique – n'a plus guère d'importance. La conception du monde poétique ou du monde des idées qui s'en dégage n'est pas d'Averroès ou de Borges, ou de leurs doubles aux guillemets, elle n'est peut-être ni vraie, ni fausse, mais elle laisse difficilement indifférent. Le discours final touche le lecteur, il dure, il possède dans sa forme et dans son essence la dimension du présent intemporel, affirmatif.

3. Analyse du discours final

« ... À la fin, il parla, moins pour les autres que pour lui-même.

Avec moins d'éloquence, dit Averroès, mais avec des arguments analogues, il m'est arrivé de défendre la proposition que soutient Abdalmalik... Pour s'affranchir d'une erreur, il est bon de l'avoir professée. »⁴⁴

Par cette habile introduction, Borges se glisse lui-même dans le récit, de façon à rendre ambivalent le discours et revendiquer pour son propre compte le contenu de celui-ci. Nous avons rapporté l'erreur dont il est question ici à la période ultraïste de Borges, quand celui-ci cultivait un goût pour des figures de style qui surprissent le lecteur, goût qu'il devait plus tard désavouer. Il convient aussi de noter la modestie teintée de rhétorique, qui semble vouloir détacher l'orateur d'une quelconque ambition d'avoir raison et triompher dialectiquement, modestie qui cadre bien avec les exigences de la politesse arabe, et qui n'est pas sans rappeler cet autre personnage borgesien qui « ne réfute pas les sophismes de son adversaire pour ne pas avoir raison d'une façon triomphale. »⁴⁵

Poursuivant son discours, Averroès reprend la métaphore que certains tournaient en dérision :

« Zuhair, dans une *mu'allaka*, dit qu'au cours de quatre-vingts ans de douleur et de gloire, il a vu souvent le destin renverser soudain les hommes comme le ferait un chameau aveugle ; Abdalmalik entend que cette figure ne peut plus nous émerveiller. »

Cette image possède un fort pouvoir d'expression qui déclenche puis éclaire l'intégralité du discours, voire le texte entier. Il faut aborder le monde de Zuhair pour en comprendre pleinement non le sens et la portée, accessibles probablement à tous, mais le mécanisme et les idées sur le monde et sur la poésie qui la sous-tendent.

⁴³ *Discours décisif*, trad. M. Geoffroy, §9, pp. 109-111.

⁴⁴ Le discours, que nous allons citer presque intégralement, couvre les paragraphes 24 à 27.

⁴⁵ « L'Approche d'Almotasim », p. 440.

a) *Le chameau de Zuhair*

L'exploration peut commencer en prenant pour prétexte ou appui le mot *mu'allaka*, ou en original *mohalaca*, guère plus explicite. *Mu'allaqa* signifie en arabe *suspendu*, mais, substantivé, désigne un ensemble de poèmes anté-islamiques, accrochés selon l'étymologie légendaire aux murs des sanctuaires en signe de suprême reconnaissance⁴⁶, et aussi pour que tous puissent les lire et s'en imprégner. Selon la tradition, sept ou dix poèmes appartenant à des poètes différents ont reçu ce titre dont l'avènement de l'islam n'a diminué ni la portée, ni le prestige. En ce sens, il vaut mieux lire avec l'original espagnol : « Zuhair, dans *sa mu'allaqa* », pour rappeler l'unicité de cette nomination privilégiée, et non pas « dans *une mu'allaqa* », ce qui laisserait penser qu'il s'agit d'une « forme de poésie »⁴⁷ relativement répandue, et que Zuhair a pu en composer plusieurs. Le nom même de ces poèmes ne dérive pas de leur forme ou de leur contenu, mais consigne à la fois leur reconnaissance par une communauté d'individus sensibles aux images employées, aussi bien que leur mode de publication ou propagation dans les générations suivantes.

Il se trouve que la forme des *mu'allaqât* répond souvent à une codification précise, mûrie sous l'influence des goûts du temps ; à titre d'exemple, ces poèmes débutent toujours par une invocation nostalgique du campement abandonné où le poète a aperçu pour la dernière fois sa bien-aimée. Comme souvent, la contrainte d'une forme rigide n'a nullement empêché l'expression de sentiments intimes : les *mu'allaqât*, et celle en particulier de Zuhayr bin Abî Sulmâ au VI^e siècle, sont imprégnées d'un intense lyrisme. La traduction de Jacques Berque rend ainsi l'image qui nous intéresse (vers 46 à 48) :

« Comme je suis las des charges de la vie !
qui a vécu quatre-vingts ans n'a plus de père pour partager sa lassitude /
j'ai la science d'aujourd'hui, comme d'hier auparavant
mais sur celle de demain je reste aveugle /
J'ai vu le destin frapper au hasard : il touche et l'on périt
il manque et la vie se prolonge
mais dans la caducité... »⁴⁸

Ces vers sont-ils encore capables, mille cinq cents ans après leur création, de nous toucher et nous émouvoir ? Il appartient à chacun d'en juger. Mais on contestera difficilement leur remarquable diffusion, jusque dans les librairies de cette fin de XX^e siècle.

Il semble toutefois que la trace de l'antique chameau soit perdue. Le traducteur aurait-il supprimé cette image parce qu'il pensait, avec l'Abdalmalik de Borges, qu'elle ne pouvait effectivement plus nous émerveiller ? La pratique du poète contemporain viendrait-elle s'opposer à l'idéal de durée borgesien ? Force est, pour répondre, d'examiner le texte arabe lui-même, écrit dans une langue qui, heureusement, a peu vieilli dans sa structure – et aussi, nous le verrons, dans ses images. C'est un exercice périlleux que de vouloir donner une traduction aussi littérale que possible, pour la raison que même entre langues proches deux mots ne sont jamais strictement équivalents, et l'approximatif résultat constitue souvent un désastre stylistique. En voici toutefois une tentative :

⁴⁶ Ou peut-être seulement autour du sanctuaire de La Mecque.

⁴⁷ Notes de l'édition de la Pléiade, p. 1635.

⁴⁸ *Les dix grandes odes arabes de l'Anté-Islam*, une nouvelle traduction des *Mu'allaqât* par Jacques Berque, Paris, Actes Sud / Sindbad, 1996, p. 62.

« Je me suis lassé des tracas de la vie, et qui a vécu quatre-vingts ans a été sans doute dégoûté par la vieillesse / Et je sais ce qu'il y a dans l'aujourd'hui, et dans l'hier d'avant lui, mais, sur la connaissance de ce qu'il y a dans le lendemain, je suis aveugle / J'ai vu la destinée piétiner en aveugle : qui elle blesse elle le tue, et qui elle manque, il vit longtemps jusqu'à la décrépitude. »

Le chameau, bel et bien absent, n'existerait-il donc que dans l'imagination de Borges ? Celui-ci aurait-il à dessein enrichi le vers de Zuhair par un élément étranger, afin d'asseoir plus solidement le ressort de son discours ? Il peut sembler décevant, au terme d'une longue quête, de comprendre que dans le jeu de la citation l'apport de celui qui cite n'est pas négligeable. On peut aussi découvrir, au-delà de la déception, que l'absence du chameau réel n'enlève rien à la force du discours, puisque celui-ci nous en apprend par lui-même l'existence. On peut assumer que dans un autre monde ou une autre littérature, ou chez Zuhair même, le chameau aurait pu être très naturellement présent. Bref, que l'exemple d'une image archaïque et néanmoins durablement efficace soit véritable, ou seulement vraisemblable, cela ne diminuerait guère la portée du discours lui-même.

Il ne faut pas oublier toutefois qu'une langue n'est pas un simple répertoire de mots. On dit souvent que les assemblages de mots, ou locutions, signifient plus que la somme des sens de leurs constituants ; bien souvent, à l'esprit de celui qui utilise une figure de langage, se présentent plus ou moins consciemment des images hautes en couleurs. Lorsque nous disons *les dés sont jetés*, nous pouvons certes comparer au jet d'un dé la situation auparavant ouverte qu'une décision plus ou moins volontaire vient de préciser ou déterminer, mais il est fréquent de penser aussi à César et ses soldats en train de franchir le Rubicon et marcher sur Rome, à Jules César, l'auteur véritable ou légendaire de ces mots.

Lorsque, en arabe, on veut dire de quelqu'un qu'il agit sans discernement, on emploie le verbe que nous avons rendu par *piétiner*, accompagné de l'adjectif *aveugle* (littéralement : fouler d'un piétinement d'aveugle). Cet adjectif est dans ce cas toujours employé au féminin, sans raison intrinsèque visible. Le motif véritable est la présence, dûment répertoriée dans les dictionnaires, à l'origine de cette locution quasi proverbiale, d'une chamelle, aveugle lorsque la nuit est tombée. En français, « piétiner aveuglément » n'évoque aucune représentation particulière, si ce n'est celle des aveugles ; en arabe, une situation idiomatique connue jadis de tous, ou peut-être un conte, surgit derrière ces mots : la chamelle, qui ne voit pas la nuit, tâtonne le sol de ses sabots, et risque de tomber dans un précipice, ou heurter un animal féroce, ou marcher sur un serpent. Dans « piétiner en aveugle », l'aveugle est bien, derrière les mots et dans les esprits, une antique chamelle.

Zuhair n'est donc pas à strictement parler le créateur de la locution, mais il est le premier à l'appliquer au destin, en personnifiant celui-ci. Peut-être qu'avant lui, seuls les animaux, puis les hommes, pouvaient « piétiner en aveugle » : la métaphore consiste bien, comme le laisse entendre Borges, à aller au-delà de l'expression idiomatique pour comparer le destin lui-même à la « non-voyante », sous-entendu la chamelle. Dans la métaphore de Zuhair est englobée telle une ombre moins expressive mais plus répandue, la construction idiomatique de son premier terme, avec l'adjectif au féminin, signe de son origine et aussi de son universalité : beaucoup d'hommes ont dû ressentir le piétinement nocturne de la chamelle comme exemplaire pour que l'expression devînt un lieu commun – et peut-être le ressent-on encore aujourd'hui.

b) Invention et découverte

Pourtant,

« ...Abdalmalik entend que cette figure ne peut plus nous émerveiller. À cette observation on peut opposer beaucoup de choses. »

Le discours ne revendique pas la rigidité de la démonstration ; il ne proclame pas l'affirmation d'Abdalmalik fautive ou inexacte, mais lui répond par un certain nombre d'autres observations, ou arguments, susceptibles de rendre inacceptable aux lecteurs l'affirmation initiale. Le discours ne se définit pas, lui-même, comme un examen de la poésie par le truchement de la méthode logique mais comme un appel aux facultés moins explicites du jugement, que l'on persuade par touches successives, sans toutefois pouvoir matérialiser le lien entre les différents arguments et la conclusion qu'ils ont contribué à susciter.

Premier argument :

« ...si le but d'un poème était de nous étonner, sa durée ne se mesurerait pas en siècles, mais en jours et en heures, peut-être en minutes. »

Et, faudrait-il paraphraser, comme la durée de certains poèmes se mesure réellement en siècles, voire millénaires, la cause de cette durée peut difficilement être l'étonnement suscité par l'image. Une image qui seulement étonne ne survit pas aux premières lectures, et passe difficilement la durée d'une génération d'hommes. Une image classique, réciproquement, ne sera donc pas (seulement) surprenante.

Ainsi émerge dans ce discours la durée, à l'aune de laquelle vont se mesurer les images et les idées. Quelques lignes à peine avant le discours, les convives louaient les mérites de la langue, qui permettait à « un seul narrateur [de] raconter n'importe quoi, quelle qu'en soit la complexité. »⁴⁹ Or, c'était une attitude injustifiée ; dans l'optique du discours borgesien, le mérite n'est plus d'exprimer avant tout une quelconque réalité à l'aide de mots, mais de produire un discours qui pourra affronter le passage du temps. Le renversement est ici de taille : l'argument ne s'appuie plus sur le constat de l'expression réussie, mais sur la persistance du discours dans le temps.

Borges a pu par exemple concevoir le personnage d'un écrivain immortel par ses œuvres, comme étant aussi physiquement immortel⁵⁰ ; Montaigne écrivait à propos de ce même créateur légendaire :

« Il n'est rien qui vive en la bouche des hommes comme son nom et ses ouvrages ; rien de si connu et si reçu que Troie, Hélène et ses guerres, qui ne furent à l'aventure jamais. Nos enfants s'appellent encore des noms qu'il forgea il y a plus de trois mille ans. »⁵¹

Si le vers de Zuhair a traversé cinq ou quinze « siècles d'admiration », c'est qu'il suscite auprès de ses lecteurs plus que la simple surprise. Dans ce cas, l'usure du temps ne peut probablement pas avoir prise sur ce quelque chose d'autre qui fait durer l'image, et que révèle le deuxième argument :

« ...un grand poète est moins celui qui invente que celui qui découvre. »

On comprend sous l'apparent jeu de mots qu'il faut malgré tout supposer une certaine « réalité » que dévoileraient les figures littéraires célèbres. Borges reviendra sur la création poétique, des années plus tard, avec la même idée : « Il y a une autre expérience esthétique, c'est le moment,

⁴⁹ §22.

⁵⁰ « L'Immortel », pp. 563-576.

très étrange aussi, où le poète conçoit l'œuvre, où il découvre ou invente l'œuvre. En latin, comme on sait, les mots "inventer" et "découvrir" sont synonymes.⁵² Synonymes, ces mots ne le sont pas en arabe : inventer, c'est créer du nouveau ; découvrir, c'est rendre visible ce qui existait déjà. Plus parlant encore, le « grand poète » est dans l'original espagnol un poète *fameux* ; pour montrer que celui-ci découvre plus qu'il n'invente, Borges procède à rebours : il montre d'abord ce qui, avec quelque certitude, ne rendra jamais une figure durable :

« L'image qu'un seul homme a pu concevoir est celle qui ne touche personne. Il est infiniment de choses dans le monde ; chacune peut être comparée à toutes les autres. »

Puis, après avoir évoqué la comparaison, célébrée par quelques-uns, des étoiles avec les feuilles tombant des arbres, Borges révèle son arbitraire et en fait le modèle des images trop personnelles, trop faciles à construire. Ailleurs aussi Borges évoque cette poésie combinatoire, abondante mais peu signifiante, et donne un exemple explicite tiré de son propre passé littéraire :

« Dans le *Yi King*, un des noms de l'univers est les Dix Mille Êtres. Il y a trente ans, ma génération s'étonna fort que les poètes aient dédaigné les nombreuses possibilités qu'offre cette collection et qu'ils s'en soient tenus de façon maniaque à quelques combinaisons célèbres... »⁵³

Vient ensuite dans le discours la partie affirmative de l'argument :

« ... il n'est personne qui n'ait éprouvé, au moins une fois, que le destin est puissant et stupide, qu'il est à la fois innocent et inhumain. Le vers de Zuhair se réfère à cette conviction, qui peut être permanente ou passagère, mais que personne n'élude. On ne dira pas mieux ce qu'il a dit là ».

Aux combinaisons gratuites ou trop personnelles de concepts s'oppose ainsi la comparaison de Zuhair, sa conceptualisation presque instinctive des adversités d'un monde qu'il personnifie dans le Destin, réaction quasi universelle, à la mesure de l'expérience dont elle émane. Les quatre attributs (puissant, stupide, innocent, inhumain) que le destin partage avec la chamelle aveugle ne sont certainement pas les seuls – autrement, la comparaison serait un simple raccourci de langage. Bien au contraire, les affinités des deux entités (destin et chamelle) sont trop nombreuses, et notre compréhension du « destin » trop réduite, pour que la figure ne paraisse singulièrement indépassable. D'où le jugement décisif « on ne dira pas mieux... », que l'on peut aussi imputer à un bref retour de la rhétorique narrative et attribuer seulement à « Averroès »⁵⁴.

Il convient de relever, dans les lignes précédentes, une nuance visible sur le texte espagnol et qui n'est pas entièrement rendue en français. Il est dit du vers de Zuhair : « fue escrito para esa convicción », et plus loin « non se dirá mejor lo que allí se dijo » (à savoir « il a été écrit en raison de cette conviction », « ... ce qui a été dit là »). L'usage du passif fait que l'auteur du vers est grammaticalement ignoré au profit du vers lui-même, ce qui accompagne et soutient l'argument général sur la durée des figures littéraires principalement, au dépens des individus.

⁵¹ *Essais*, Livre II, Chapitre XXXVI, « Des plus excellents hommes », Paris, Gallimard (coll. La Pléiade), 1962, p. 732.

⁵² *Conférences*, « La Poésie », Paris, Gallimard (coll. Folio), 1985, p. 96. La conférence fut donnée en 1978, à Buenos Aires.

⁵³ *Histoire de l'éternité*, « La Métaphore », p. 401. Ce texte date de 1952.

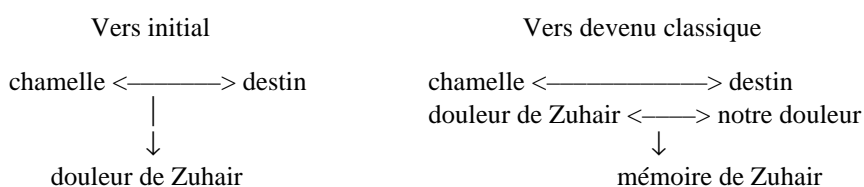
⁵⁴ Ce jugement qui n'est pas sans rappeler la romantique sentence de Hegel dans son *Esthétique*, affirmant à la fin des considérations sur la sculpture du classicisme grec : « rien de plus beau ne s'est vu et ne se verra ».

c) Plaidoyer pour l'universalité

« En outre (et ceci est peut-être l'essentiel de mes réflexions), le temps qui ruine les palais enrichit les vers. Celui de Zuhair, quand il l'écrivit en Arabie, servait à confronter deux images : celle du chameau vieilli et celle du destin. Répété aujourd'hui, il sert la mémoire de Zuhair et confond notre affliction avec celle du poète mort. La figure avait deux termes, maintenant elle en a quatre. »

Le discours va plus loin : non seulement le temps n'utilise pas les figures porteuses d'universalité, au contraire, il les enrichit. On comprend naturellement qu'au cours du temps une figure en engendre d'autres, qui éclairent en retour leur propre source, ou encore qu'une figure soit citée dans des œuvres ou situations importantes ; on comprend en somme que l'histoire d'une figure aille en augmentant – et Borges retrace souvent de tels chapitres d'histoire – mais la description donnée ici à l'aide de « termes » semble être d'une autre nature, et, partant, relativement obscure.

Certes, les deux termes initiaux sont la chamelle et le destin, mais que dire des deux autres, ajoutés à la figure par le temps ? Lesquels choisira-t-on parmi : la mémoire de Zuhair, sa tristesse, et celle du lecteur ? Par ailleurs, la tristesse de Zuhair ne résultait-elle pas déjà de la figure initiale ? Le texte espagnol n'apporte pas d'éclaircissement notable, outre un parallélisme de construction plus marqué (préposition *para*): le vers « servait *pour* confronter », « il sert *pour* la mémoire de Zuhair et *pour* confondre... » Nous proposons l'interprétation suivante – sachant d'emblée que l'interprétation originale, s'il y en eut, a disparu avec Borges. Quand Zuhair récitait ou écrivit ce vers, la juxtaposition des deux images (la chamelle aveugle et le destin) lui servit à exprimer sa tristesse devant le défilement désordonné des événements. Ce vers devenu classique, lorsque quelqu'un le prononce aujourd'hui, il évoque simultanément la comparaison originelle, et rapporte sa propre souffrance à celle du poète, devenue elle-même une image dans l'histoire des poètes ; cette deuxième comparaison rappelle l'existence concrète de Zuhair, et par-là sert la mémoire du poète, qui se distingue de l'histoire du vers qu'il a écrit.



Quoi qu'il en soit, le temps ajoute au vers initial des images et des rapports supplémentaires, le rendant ainsi capable de toucher de plus en plus d'individualités :

« Le temps rend plus vaste le contenu des vers et j'en sais qui, à l'égal de la musique, sont tout pour tous les hommes. »

La musique possède de toute évidence une mystérieuse capacité d'envoûtement qui se passe du langage, et parvient à toucher un grand nombre d'individus. Il y aurait ainsi selon Borges des vers, capables sur le même mode de toucher quantité d'hommes, peut-être tous, sans que l'on comprenne pour autant (voire d'autant moins) leur façon d'opérer. La comparaison avec la musique met sérieusement en doute la possibilité de rendre compte par le langage de la portée ou du succès d'un vers, exprimé pourtant dans ce même langage.

Cependant, l'expression « tout pour tous », avec sa variante « tout à tous » ne se réfère pas seulement à la musique. Bien qu'à son origine elle concernât un homme, Borges l'emploie à plusieurs reprises à propos de créations littéraires, dans un sens qui demeure clair. Ainsi, pour

évoquer sans le nommer le poème *Martín Fierro*⁵⁵, œuvre épique argentine particulièrement célèbre et appréciée, et non en dernier lieu par Borges lui-même, celui-ci écrit :

« ...un illustre livre ; c'est-à-dire un livre dont la matière peut être tout pour tous (I Corinthiens, IX, 22), car il est susceptible de répétitions, versions et perversions presque inépuisables. »⁵⁶

Plus significative encore est l'utilisation de l'expression dans un texte plus personnel, la réponse de Borges à une enquête littéraire demandant « Quelle est votre plus grande ambition littéraire ? » :

« Écrire un livre, un chapitre, une page, un paragraphe, qui soit tout pour tous les hommes ; comme l'apôtre Paul (Corinthiens, I, 9-22) ; qui n'ait rien à voir avec mes aversions, mes préférences, ni mes habitudes... »⁵⁷

Aussi, en épilogue à *Autres inquisitions*, Borges évoque des figures pouvant être « tout à tous, comme l'Apôtre »⁵⁸. Dans l'édition de la Pléiade, une note renvoie à une explication fournie par l'auteur lui-même :

« C'est une phrase de saint Paul. Il dit – je m'en souviens en anglais – : “I have been all things to all men” (J'ai été tout pour tous les hommes). Pour les convertir. Et il y a un poème de Kipling, dans lequel saint Paul espère arriver à être lui-même, après avoir été tout pour tous les hommes. »⁵⁹

Être tout à tous possède en français plusieurs nuances de sens. On dit « je suis tout à vous » pour exprimer son entière disponibilité à l'égard de quelqu'un ; dans *Les Mémoires d'Hadrien*, l'empereur parle de son travail de tribun par la voix de Marguerite Yourcenar et estime avoir tenté « d'être tout à chacun pendant la brève durée de l'audience ». Le sens borgesien doit sans doute être rapproché du passage originel, dont il nous reste à confirmer la référence exacte – Première Épître aux Corinthiens, chapitre 9, verset 22 – avant d'en citer une partie significative (versets 19 à 22) :

« Oui, libre à l'égard de tous, je me suis fait l'esclave de tous, pour en gagner le plus grand nombre. J'ai été avec les Juifs comme un Juif, ... avec ceux qui sont assujettis à la loi, comme si je l'étais ... ; avec ceux qui sont sans loi, comme si j'étais sans loi ... J'ai partagé la faiblesse des faibles, pour gagner les faibles. Je me suis fait tout à tous pour en sauver sûrement quelques-uns. »

Il n'est pas certain qu'un vers ait déjà été écrit, qui fût tout à tous. Pour montrer cependant combien un vers ou une image poétique peuvent être universels, le discours met en scène l'émotion d'Averroès répétant un vers écrit dans des circonstances très différentes :

« ... Il y a des années, poursuivi à Marrakech par le souvenir de Cordoue, je me plaisais à répéter l'apostrophe qu'Abdourrahman adressa, dans les jardins de Rouzafa, à une palme africaine :

Toi aussi, tu es, ô palme ! / En cette terre étrangère.

Singulier privilège de la poésie : des mots écrits par un roi qui regrettait l'Orient me servirent à moi, exilé en Afrique, pour exprimer ma nostalgie de l'Espagne. »

⁵⁵ José Hernandez, 1872.

⁵⁶ *L'Aleph*, « Biographie de Tadeo Isidoro Cruz », p. 593.

⁵⁷ P. 1248.

⁵⁸ P. 819.

⁵⁹ *Borges el memorioso*.

Une note de la Pléiade nous apprend qu'Abdourrahman fut un prince exilé du Moyen-Orient qui, en dépit de son pouvoir sur l'Andalousie, garda la nostalgie de son pays ; il avait donné à l'une de ses résidences andalouses le nom d'un des châteaux du désert syrien, Ruzafah, détruit peu après son exil.

La plume de Borges incorpore ici très subtilement des éléments de la réalité historique dans un discours qui participe plus de l'essai. S'il fallait d'ailleurs désigner un point précis où le récit et l'essai se rencontrent de la façon la plus heureuse, c'est peut-être dans ces lignes qu'il faudrait le voir. En effet, l'essai appelle un exemple appuyant l'universalité de certaines figures : non l'universalité dans l'atteinte de la vérité (il n'est pas question ici de théorèmes), mais celle de l'émotion, de l'effet. Sera alors introduite dans le discours une situation vraisemblable de la vie du philosophe Averroès, dans laquelle celui-ci éprouve lui-même combien une image forgée par quelqu'un d'autre peut garder sa force dans des conditions très différentes. Au moment de notre récit, Averroès est encore à Cordoue ou à Séville. Il a cependant effectué un long séjour à Marrakech, auprès du souverain almohade, mais il ne s'agissait probablement pas d'un exil. En revanche, le véritable exil auquel pouvait penser Borges était encore à venir, Averroès ayant effectivement passé les trois dernières années de sa vie exilé à Marrakech. L'exil mentionné dans le discours est alors un exil fictif, frôlant de près la vérité historique.

Cela suffit cependant pour créer un cadre commun à Averroès et Abdourrahman, à savoir la situation d'exil ou d'éloignement par rapport à leur terre d'origine, cadre dans lequel vient s'insérer avec bonheur une citation poétique, le vers d'Abdourrahman. Curieusement, dans le texte espagnol, on trouve une feuille de palmier *étrangère* à un sol à partir duquel pourtant elle pousse, alors que dans la traduction française, c'est le sol qui est *étranger* (« Toi aussi, tu es, ô palme ! / en terre étrangère »). Nous pouvons rétablir le texte afin de rendre compte des deux sens :

« Toi aussi, tu es, ô palme ! / En cette terre étrangère. »

d) *Le langage : l'infini par des moyens finis*

Jusqu'ici, le discours s'était développé suivant un perceptible crescendo : exposition du problème, critique de la critique d'Abdalmalik, défense de l'universalité de certaines métaphores, avec d'abord le contre-exemple d'Ibn Sharaf, puis l'éloge de Zuhair et l'exemple, personnel, du vers d'Abdourrahman. La thèse ayant été défendue, le discours peut maintenant rejoindre à nouveau le récit dont il s'était temporairement détaché. L'adoption du style indirect permet de redonner à « Averroès » sa dimension de personnage, et de lui attribuer des paroles que l'on a pu, pendant quelques paragraphes, estimer venir de Borges, du philosophe andalou, ou de quelqu'un d'autre encore. Ainsi,

« Averroès, ensuite, parla des premiers poètes, de ceux qui dans le Temps de l'ignorance, avant l'islam, avaient déjà dit toutes choses dans le langage infini des déserts. Alarmé, non sans raison, par les futilités d'Ibn Sharaf, il avança que, chez les Anciens et dans le Coran, toute la poésie était inscrite : l'ambition d'innover venait de l'ignorance, elle était condamnée à l'échec. »

Le discours finit sur un corollaire de la thèse initiale : s'il y a des métaphores universelles et durables, alors peut-être les créations anciennes en ont déjà épuisé le nombre, et seule leur ignorance peut expliquer les nouvelles créations. Corollaire nécessaire et désespéré, certes, auquel Borges a parfois tenté de répondre dans certains de ses écrits.

Afin de mieux saisir le texte dans son détail, il faut relever encore une fois certaines différences ou nuances que la traduction française de la Pléiade ne rend pas. On s'étonne tout

d'abord des changements opérés sur les majuscules que Borges a employées dans le texte espagnol : on trouve « Tiempo de la Ignorancia » et « Islam », mais « antiguos » pour « Anciens ». Certes, *islam* est la variante correcte (comme *christianisme*), mais ne faudrait-il pas voir dans le choix de Borges un pendant à « Temps de l'Ignorance », devenu nom propre par le truchement de deux majuscules (et non d'une seule), autrement dit un clin d'œil discret de l'écrivain et non de l'orateur, qui signale encore une fois sa présence ? Il serait alors tentant de mettre sur le même plan les « Anciens » et le « Coran » en utilisant la majuscule, mais Borges ne l'a pas fait : peut-être craignait-il d'évoquer la querelle des Anciens et des Modernes, ou peut-être ne concevait-il pas les poètes anté-islamiques comme une entité monolithique, mais comme une multiforme collection d'individus.

Sur le plan du vocabulaire, la traduction manque de rendre une connotation significative, sans que nous puissions, pour autant, proposer une solution satisfaisante en français. Il s'agit de deux mots qui, en espagnol, entrent littéralement en résonance, alors que le français ne dévoile aucunement leur lien : la force de la figure (de la phrase) s'en trouve amoindrie. Ainsi, Averroès

« ...dijo que en los antiguos y en el Qurán estaba cifrada toda poesía y condenó por analfabeta y por vana la ambición de innovar. »

La proximité de vocabulaire entre l'espagnol et le français est suffisante pour comprendre que la poésie est non seulement inscrite, mais codifiée, chiffrée, codée dans les œuvres du passé, et que celles-ci ne sont pas accessibles à celui qui n'a pas appris à lire, à déchiffrer ce véritable langage (le « langage infini des déserts »). Multiples sont donc les résonances du couple *cifrada/analfabeta*, tout autres que *inscrite/ignorance* ; le couple renvoie bien sûr à la classique fiction sur « La Bibliothèque de Babel », mais aussi à des textes moins célèbres où l'ensemble de l'univers et son histoire sont vus comme un livre dont nous ignorons l'alphabet ; on pense alors à « L'Écriture du Dieu » dans *L'Aleph*, et aussi à l'essai « Du culte des livres » (que nous avons déjà cité) où l'on peut lire en conclusion :

« Le monde, selon Mallarmé, n'existe que pour un livre ; selon Bloy, nous sommes les versets, les paroles ou les lettres d'un livre magique, et ce livre incessant est la seule chose qui existe au monde : plus exactement, est le monde. »

Le « langage infini des déserts » n'est certainement pas une belle figure de rhétorique ; il évoque au contraire une certaine tendresse émue pour les possibilités combinatoires quasi illimitées de l'esprit ou du langage humain, qui parvient à exprimer des rapports ou des figures essentiels pour son épanouissement avec des moyens réduits, et souvent banals. Entre autres, tout langage et toute littérature, même primitifs, permettent de varier presque à l'infini le nombre de métaphores, et pourtant dans cette quantité, seul un nombre réduit apparaissent comme nécessaires ou incontournables. Borges affirmera ailleurs :

« Ma méconnaissance des lettres malaises ou hongroises est totale, mais je suis sûr que si le temps de les étudier m'était donné, j'y trouverais tous les ingrédients que réclame l'esprit. »⁶⁰

4. Conclusion : vers une étude de la métaphore chez Borges

Le discours fini qui réalisait un chiasma entre le récit et l'essai, entre « Averroès » et Borges, le temps est venu d'abandonner la proximité immédiate du texte afin d'aborder dans une

⁶⁰ *Autres inquisitions*, « Sur les classiques », p. 818.

perspective plus large le statut des figures littéraires aux yeux de Borges, et en particulier des comparaisons et métaphores, afin d'appréhender leur possible universalité, contreponds essentiel à l'échec des constructions littéraires à atteindre une quelconque réalité.

Nous pensons que la primauté accordée à l'universalité, telle qu'elle ressort du précédent discours et de l'ensemble de « La Quête d'Averroès », trouve son écho et sa confirmation dans un ensemble cohérent et constant de remarques disséminées par Borges tout au long de son œuvre, soixante années durant, comme autant d'indices d'une profession de foi privilégiant avant tout la persistance dans le temps et la diffusion dans l'espace des créations littéraires ou verbales. Outre l'examen des œuvres classiques proprement dites, Borges a souvent décrit l'évolution de leurs constituants plus élémentaires, appelés génériquement figures, qui, n'étant pas toujours fortement attachés à un auteur donné, peuvent être partagés par plusieurs œuvres. Élément central du discours d'Averroès, la métaphore est peut-être la figure que Borges a affectionnée et étudiée le plus.

Étant donnée l'ampleur de la tâche, même l'esquisse de quelques jalons essentiels pour aborder le statut de la métaphore chez Borges dépasse largement les ambitions du présent essai. Nous pourrions tenter d'y montrer que la métaphore n'est guère pour Borges un moyen rationnel d'accès à une réalité, et que son mécanisme ne semble pas pouvoir être explicité dans le langage ; en revanche, il est possible d'estimer la diffusion et la durée d'une métaphore, et d'esquisser son histoire, comme dans « La Sphère de Pascal », qui n'est qu'un parmi les nombreux exemples où Borges « retrace l'histoire de l'évolution d'une idée »⁶¹ :

« Peut-être l'histoire universelle n'est-elle que l'histoire de quelques métaphores. L'objet de cette note est d'en esquisser un chapitre. »⁶²

Pour l'heure, et afin de résumer une dernière fois les deux mouvements essentiels de « La Quête d'Averroès », nous lui appliquerons les lignes par lesquelles Borges concluait en juin 1952 le recueil d'essais intitulé *Autres inquisitions* :

« En corrigeant les épreuves de ce volume, j'ai découvert deux tendances dans les mélanges qu'il contient. L'une, à estimer les idées religieuses et philosophiques pour leur valeur esthétique, et même pour ce qu'elles renferment de singulier et de merveilleux. C'est là, peut-être, l'indice d'un scepticisme essentiel. L'autre, à supposer d'avance que la quantité de fables ou de métaphores dont est capable l'imagination des hommes est limitée, mais que ce petit nombre d'inventions peut être tout à tous, comme l'Apôtre. »

⁶¹ « La Fleur de Coleridge », p. 679.

⁶² « La Sphère de Pascal », p. 676.