

Jorge Luis Borges: La construction d'une œuvre. Autour de la création du recueil *Historia Universal de la Infamia*¹.

La réflexion part d'un constat: celui de l'écart quantitatif existant entre la liste d'écrits publiés par Borges entre 1919 et 1960 et le nombre bien inférieur de textes qu'il réunit sous le titre d'*Ceuvres complètes*, éditées entre 1953 et 1960.

Ces premières *Ceuvres complètes*, parues chez Emecé à Buenos Aires, ne font que mettre en évidence un phénomène de sélection qui se retrouve tout au long de la carrière de Borges; lors de la confection de chaque volume, l'écrivain abandonne une zone de sa production dans leurs supports premiers, c'est-à-dire des revues et des suppléments de journaux. Il convient de signaler cependant que les récits non repris sont extrêmement rares, alors que, dans les autres genres fréquentés par Borges sont plus nombreux les textes abandonnés dans leurs supports originaux.

Chaque volume publié par Borges depuis le tout premier, *Fervor de Buenos Aires* (1921), est le résultat d'un travail de création, dans lequel le processus de sélection joue un rôle essentiel. Les principes qui régissent chaque ouvrage sont inhérents à chacun d'entre eux, et ils semblent étroitement liés aux sujets qu'ils explorent.

Cet écart quantitatif a pu être posé grâce à une recherche bibliographique, nécessaire dans la mesure où le travail bibliographique sur l'œuvre de Borges reste partiel. La bibliographie borgésienne doit sans cesse être complétée, car de nouvelles références peuvent être retrouvées, ainsi que des occurrences de textes inconnus auparavant. La bi-

¹ Ce texte est une présentation de la Thèse de Doctorat Nouveau Régime, réalisée sous la direction de M. Yves Hersant, à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, soutenue en décembre 1995.

bibliographie qui accompagne cette thèse contient néanmoins la plus grande partie de la production de Borges et des occurrences de ses textes, ce que j'appelle désormais la "généalogie éditoriale" des écrits entre 1919 et 1960.

Cette bibliographie permet également une réflexion sur la démarche suivie par ce travail de recherche. Car sa réalisation montre que l'écart mentionné ne constitue pas le véritable point de départ de la recherche; celle-ci résulte de la conscience d'un phénomène bien connu des chercheurs et des lecteurs de Borges: l'existence d'une vaste zone de production désavouée par l'auteur lui-même. Face à l'évidence d'un phénomène dont la dimension dépasse le geste de désaveu de quelques œuvres de jeunesse et la correction minutieuse des premiers ouvrages poétiques, s'est imposé le besoin de retracer l'histoire de la publication des écrits borgésiens, de façon à aboutir à une bibliographie qui contienne aussi bien l'œuvre reconnue par l'auteur que ce qui apparaît comme une "œuvre secrète".

Un mouvement de récupération et d'édition de textes désavoués par Borges a commencé il y a une dizaine d'années. Borges semble l'avoir déclenché lui-même de son vivant, en autorisant la publication de textes des années 1930 qui n'avaient jamais été repris en volume auparavant; il s'agit de l'édition qui porte le titre de *Textos cautivos*, qui reprend ses collaborations dans la revue *El Hogar* des années 1936 à 1939². Ce mouvement de récupération semble coïncider avec deux événements: la mort de l'écrivain et la signature d'un contrat pour une édition française de ses œuvres complètes chez Gallimard, dans la collection La Pléiade³.

Cette affirmation doit être nuancée dans la mesure où, après ce premier moment de désaveu violent incarné par la publication des premières *Œuvres complètes*, Borges est sans cesse revenu sur les écrits exclus des volumes et des diverses versions des *Œuvres complètes* en espagnol. Pour ne citer ici qu'un exemple, en 1970 il publie *Nueve Ensayos Dantescos*, ouvrage où il reprend de nombreux textes des années 1940, exclus jusqu'alors des volumes.

Ces éditions réalisées après la mort de l'écrivain semblent ne pas répondre à une volonté de l'auteur et même parfois la contredire. La cri-

² *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar. 1936/1939*, Buenos Aires: Tusquets, Marginales, 1986; Edición de Enrique Saceiro-Garí y Emir Rodríguez Monegal.

³ Borges: *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, La Pléiade, 1993. Notice, notes et variantes par Jean-Pierre Bernès.

tique, et souvent les responsables de ces éditions, se sont donc heurtés au besoin de justifier cette récupération. En même temps, le besoin de définir l'importance, le rôle et la portée de ces textes dans la production borgésienne et d'établir leur rapport avec ce qui apparaît désormais comme "l'œuvre visible" ou "reconnue" est devenu évident.

Les arguments généralement proposés tendent à faire de ces textes des maillons essentiels non pas de l'œuvre borgésienne mais de son développement, de son évolution; ces écrits désavoués permettraient donc de mieux saisir et comprendre *le reste*, c'est-à-dire la zone qui a été mise en relief par l'auteur lui-même. Quant aux écrits antérieurs aux années 1940, ils ont été présentés comme les brouillons du projet de l'écrivain et classés dans la catégorie "d'œuvres de jeunesse". Ainsi, cette "œuvre secrète" est devenue le lieu de constitution d'un processus que l'auteur aurait cherché à occulter et qui fournit une clé d'interprétation de toute l'œuvre.

Ces tentatives de justification d'un mouvement de récupération qui méconnaît la volonté de l'auteur reprennent une hiérarchie, imposée par l'auteur lui-même, entre les textes récupérés et ceux qui ont été rejetés; les textes non désavoués seraient de meilleure qualité, plus achevés, plus parfaits. Le statut différent de ces écrits est ainsi déterminé en fonction d'un critère de qualité, suggéré par Borges, qui utilisait ce genre d'arguments pour justifier ses choix. L'idée que les textes désavoués constituent une production marginale a donc été renforcée par la critique.

Il me semble qu'il n'appartient pas au chercheur de justifier cette récupération et ces éditions (ou rééditions) posthumes; il n'est pas non plus nécessaire de participer aux débats qu'elles provoquent concernant la légitimité de cette récupération. Car les arguments qui caractérisent ces discussions empêchent d'appréhender la spécificité du phénomène, écartant toute véritable réflexion sur les deux zones de production et sur les rapports établis entre celles-ci.

L'histoire des textes

Le mouvement de sélection décrit et ses conséquences doivent, en revanche, être considérés comme un objet d'étude. Ces deux zones de la production borgésienne s'affranchissent alors des arguments de l'auteur pour devenir un aspect de l'œuvre elle-même. Ce travail de recherche propose une réflexion sur les enjeux qui semblent déterminer la reprise ou l'abandon d'un texte; en même temps, il s'agit d'essayer

d'appréhender les enjeux et les effets de sens déclenchés par cette sélection.

Il devient dès lors évident que la quête et la découverte d'inédits ne constituent pas l'aspect le plus intéressant de la recherche concernant les textes non repris par Borges dans ses ouvrages. L'intérêt de ces "nouveaux" textes ne vient pas de leur caractère extravagant ou de la présence d'éléments tout à fait étrangers à la partie de l'œuvre reprise par l'auteur, car les principes qui ont guidé le processus de sélection et l'œuvre désavouée s'inscrivent dans la zone récupérée de la production.

Cependant, cette affirmation doit être nuancée dans la mesure où ces écrits peuvent permettre d'appréhender des nuances et des moments de la pensée borgésienne moins évidents, ou moins présents, dans la zone "reconnue" de l'œuvre. Mais lorsqu'on accède à ces textes, on ne se trouve pas face à un matériau qui semble demander une révision de l'œuvre ou qui implique une mise en question des principes énoncés par les textes non désavoués.

La lecture de ces écrits met en évidence le besoin d'écarter toute hypothèse reposant sur la qualité comme critère de sélection et de s'affranchir des principes de justification proposés par Borges. Une réflexion sur le rapport entre les textes repris et ceux qui n'ont pas été édités en volume n'est possible qu'à partir du moment où on parvient à échapper à l'emprise de ce type d'argument.

Il faut d'ailleurs souligner le besoin, lorsqu'on travaille sur l'œuvre de Borges -quoique cette affirmation puisse être valable pour d'autres auteurs- de considérer comme des fictions les déclarations orales de l'écrivain concernant ses propres écrits. La diversité des nombreux ouvrages et articles reprenant des entretiens avec Borges semble venir du fait que, un peu à la manière des conteurs qui adaptent leur matériau narratif aux public, l'écrivain choisit ses réponses d'après l'interlocuteur. Au-delà des variations possibles, reste une constante: la critique et le public ont eu tendance à voir dans ces déclarations de l'écrivain des vérités incontestables et non pas des fictions. Ceci est vrai en particulier en ce qui concerne les "récits fictionnels fondateurs de l'écriture" qui sont repris dans chaque biographie; ils se sont imposés autant au niveau de l'interprétation littéraire que pour la biographie de l'auteur, même lorsque des données précises les contredisent.

Seule une historicisation des textes permet de se soustraire aux fictions mises en place par l'auteur par rapport à son œuvre et de comprendre la véritable portée de cette construction. Le parcours littéraire de Bor-

ges et la conception de son œuvre qu'il propose au lecteur doivent être discriminés et devenir des objets d'étude différenciés.

La volonté d'abandon de l'auteur doit être elle-même historicisée. Il ne s'agit pas d'un geste unique et immuable de désaveu d'une partie de l'œuvre, mais de nombreux moments de rejet et de reprise qui traduisent l'existence d'un processus soumis à des retouches constantes. Les divers moments et les caractéristiques de cette construction semblent avoir été déterminés par deux instances: d'une part, les conceptions de la littérature et les problèmes littéraires auxquels Borges s'est intéressé aux divers moments de sa carrière littéraire; d'autre part, le contexte dans lequel il a fait éditer ses textes.

Je propose donc de considérer ce phénomène comme le résultat *d'un travail de construction d'une œuvre*. La sélection apparaît dès lors comme un recours utilisé par l'écrivain pour mettre en place une image de sa production qu'il présente au lecteur. Ses conséquences, les effets de sens qui en résultent dans un moment précis deviennent ainsi des objets d'étude. Cette hypothèse permet de poser que l'œuvre de Borges est l'ensemble de la production détaillée dans la bibliographie réalisée et que les écrits non repris, ou repris longtemps après leur première occurrence en un support moins prestigieux que le livre, ne constituent pas une œuvre marginale.

Il semble nécessaire de signaler que ces écrits non repris en volume ainsi que les volumes désavoués ne sont pas non plus une "œuvre occulte" ou "secrète". Quoiqu'il soit plus complexe d'accéder à ces textes qu'à ceux qui sont en vente sous forme de volume, les difficultés pour s'en procurer des copies ont souvent été exagérées par un groupe *d'initiés*, qui semblait croire au caractère séduisant de l'existence d'une "œuvre secrète"; un peu comme si l'œuvre de Borges devait être entourée de mystère, permettant la perpétuation de ce groupe *d'initiés*, seuls détenteurs d'une zone occulte de sa production.

Considérée comme un objet d'étude étroitement lié aux conceptions littéraires de l'auteur, la différence de statut imposée par cette sélection acquiert une importance toute autre: elle permet l'analyse de la construction de l'œuvre de Borges, à travers laquelle l'écrivain écarte les conditions premières de réception de ses écrits. L'écrivain présente aussi son œuvre comme une production émancipée d'un ordre chronologique et déracinée de ses supports originaux.

Cette stratégie se retrouve également au niveau de la totalité de l'œuvre; ainsi les *Ceuvres Complètes* apparaissent comme une construction volontaire et artificielle aux objectifs multiples: Borges essaie

d'imposer une conception de son œuvre, une histoire de sa production, une généalogie du récit, une conception de l'écriture et de la lecture, une image d'écrivain. Dans ce but, il introduit des retouches et des variations qui viennent se superposer aux éléments du texte qui rattachaient les premières éditions au contexte de leur publication originale. Les nouveaux prologues ajoutés à ces éditions ont contribué à imposer et à diffuser une image de l'œuvre (c'est-à-dire du volume qu'ils présentent mais aussi des *Ceuvres complètes*) qui correspond largement aux déclarations orales de l'écrivain lors des entretiens, et qui eut un succès important auprès de la critique.

Au-delà de ces objectifs, cette entreprise cherche à établir une relation à l'histoire littéraire argentine et à sa tradition. Elle marque la mise en question de canons littéraires, de lectures traditionnelles, des classiques littéraires, des classifications génériques, du concept même de littérature nationale. Bien entendu, la révision de ces principes ne naît pas avec la publication des *Ceuvres Complètes*; ce travail se trouvait déjà dans les volumes tels qu'ils ont été publiés auparavant. Mais Borges forge pour cette édition une stratégie de présentation de son œuvre et de ses conceptions dont la force et l'efficacité sont perceptibles aujourd'hui dans la culture argentine.

Le processus de construction décrit se retrouve donc également dans chaque volume; car, dès le début de sa carrière, Borges semble avoir eu conscience des effets de sens mis en place par le passage des textes d'un type de support à un autre. Le volume est conçu comme un espace que l'auteur peut s'approprier, dont l'ordre et la disposition des textes permettent de véhiculer et de renforcer les idées. Ainsi, la stratégie choisie pour chaque livre traduit l'existence d'un rapport entre la problématique littéraire posée et le choix éditorial. La création de chaque volume répond donc à une stratégie particulière et marque un moment de mise en circulation des conceptions proposées par l'ouvrage sur le marché du livre.

L'écart posé entre, d'une part, les modèles et les pratiques littéraires et, d'autre part, les conceptions politiques et sociales de l'écrivain semble problématique. La contradiction présentée par le caractère subversif des conceptions et des pratiques d'écriture et l'aspect conservateur, voire réactionnaire, de ses déclarations publiques a souvent dérouté la critique. Or l'imposition et la diffusion d'une image publique ont fait partie du processus par lequel Borges a cherché à jouer le rôle "d'écrivain national"; il s'agit, bien entendu, d'un rôle qu'il comprend à sa façon. Ses manifestations idéologiques doivent être pensées en fonc-

tion d'une tentative d'entrer en dialogue avec la figure "d'écrivain national et officiel" incarnée par Leopoldo Lugones.

Les années de la Revista Multicolor de los Sábados

L'existence de ce processus de construction géré par l'auteur a été posée à partir d'un travail sur la production borgésienne antérieure à 1960. L'écart entre, d'une part, la date et le contexte de publication des textes dans leur première occurrence et, d'autre part, leur incorporation à un volume rend la complexité d'un processus dont la mobilité semble évidente. Afin de cerner les problèmes impliqués par un volume en particulier, j'ai choisi de travailler la création de *Historia Universal de la Infamia*.

Ce choix fut déterminé par une série de circonstances. Tout d'abord, par la curiosité soulevée par les conditions premières de publication des textes de ce volume, qui étaient parus dans la *Revista Multicolor de los Sábados*, supplément littéraire du journal *Crítica* de Buenos Aires. Edité entre le 12 août 1933 et le 6 octobre 1934, ce supplément littéraire était dirigé par Borges, qui partageait cette tâche avec Ulyses Petit de Murat, écrivain et admirateur de son œuvre.

Le nombre très réduit de travaux critiques sur la *Revista Multicolor de los Sábados* et le caractère contradictoire et imprécis des données la concernant ont probablement accentué le sentiment de curiosité éveillé par le support lui-même. En ce sens, le caractère fondateur de l'article de Jorge B. Rivera⁴, dont l'analyse, les données, mais aussi la lecture et les erreurs, ont été repris par quiconque s'est intéressé à la *Revista Multicolor de los Sábados*, doit être signalé. Il est également important de souligner que Borges lui-même est responsable de la mise en place et de la diffusion d'une série de "légendes" concernant son travail de directeur du supplément.

Le fait que la première *Historia Universal de la Infamia* fut éditée par Tor en 1935 a également pesé sur le choix du corpus; la présence de ce support "populaire" et méprisé dans le parcours éditorial borgésien a déclenché une série de questions concernant la position de Borges dans le champ intellectuel de l'époque et son rapport à un circuit culturel "po-

⁴ Jorge B. Rivera: "Los juegos de un tímido: Borges en el suplemento de *Crítica*", *Crisis*, 4.38 (Bs.As. mai-juin 1976): 20-27; repris dans: Aníbal Ford, Jorge Rivera et Eduardo Romano. *Medios de comunicación y cultura popular*. Bs.As.: Legasa (coll. Omnibus), 1985. 181-196.

pulaire". En outre, le rapport entre le journal *Crítica* et la maison d'édition Tor semblait aussi naturel que problématique.

Cependant, l'attention consacrée à *Historia Universal de la Infamia* ne répond pas à l'idée de réaliser une "étude de cas" dans le cadre d'une hypothèse générale de l'œuvre borgésienne. Car l'analyse de la création de ce volume ne constitue pas un modèle ou un exemple de processus susceptibles d'être retrouvés dans d'autres livres de Borges; les problèmes et les stratégies de cet ouvrage ne doivent pas être recherchés dans les autres. Chaque œuvre demande une analyse spécifique et doit susciter sa propre approche et ses propres hypothèses. Certes, des points communs peuvent être repérés, et il semble évident que l'identification de cette tâche de construction et de certains de ses dispositifs rend plus facile le travail sur d'autres volumes. Mais l'étude de la création de *Historia Universal de la Infamia* ne permet pas de comprendre les enjeux de *El Hacedor*.

Ce travail ne propose donc pas un modèle d'analyse qu'il faudrait reprendre pour poursuivre les recherches. Néanmoins, la caractérisation de ce processus de construction réalisée peut servir de base pour une étude d'autres livres; la conception de ce mouvement sera certainement enrichie grâce aux nuances apportées par chaque moment où Borges a procédé à la création d'un nouveau volume. Les rééditions acquièrent cette même dimension lorsque l'écrivain y a introduit des changements; quand il s'agit de réimpressions, les circonstances de leur réalisation et la résolution matérielle transforment également ces volumes en des objets d'étude aux caractéristiques propres.

Quant au travail mené sur *Historia Universal de la Infamia*, j'ai essayé de poser certaines caractéristiques du contexte premier de publication des textes, puis de cerner la modalité de leur inscription sur le volume.

Lorsqu'en 1933, Borges devient directeur de la revue littéraire d'un journal comme le *Crítica*, il accomplit un déplacement dans le champ intellectuel dont la portée peut être saisie à travers une analyse des textes produits pour ce support. Cette incorporation momentanée dans un circuit de large diffusion a donné lieu à une série de renouvellements esthétiques, qui sont indissociables du fait que la *Revista Multicolor de los Sábados* constitue un type de publication très différent des supports dans lesquels Borges avait publié jusqu'à ce moment-là. De plus, le *Crítica* constitue un cadre de publication au supplément qui, loin d'imposer des contraintes aux directeurs, écrivains et dessinateurs qui faisaient partie de l'équipe, leur a fourni un matériau qu'ils se sont approprié afin de le rendre productif.

Ainsi, la *Revista Multicolor de los Sábados* peut être considérée comme un espace de lecture du journal, dans lequel les thèmes, le style, les habitudes, l'iconographie, les obsessions du journal deviennent des objets de parodie, des sujets de récits littéraires, des objets de discussion. En d'autres mots: le journal devient un matériau recyclé et exploité dans des perspectives différentes. Il ne s'agit pas là de catégories qui s'excluent les unes les autres; elles ont plutôt tendance à se superposer et à se croiser; certains textes sont l'objet de plusieurs de ces réemplois en même temps, ce qui permet de percevoir à quel point ce "travail de lecture critique" du journal de Botana est riche et productif. Des rapports avec d'autres genres imprimés de l'époque ont également été établis.

En ce qui concerne Borges, l'analyse du support premier de ses écrits, la *Revista Multicolor de los Sábados*, permet une approche de l'inscription de ce contexte de publication dans les textes, mais aussi de l'inscription du texte dans le support. Il semble évident que la réflexion sur la *Revista Multicolor de los Sábados* doit être complétée par une étude du caractère varié des supports dans lesquels Borges publie pendant cette période. Jusqu'à la fin de sa vie, l'écrivain a d'ailleurs conservé l'habitude de faire paraître ses textes d'abord dans des revues ou des journaux. Grâce à une analyse des déplacements constant entre divers types de supports, l'itinéraire intellectuel de Borges peut être retracé, car le lien existant entre rapports personnels, idéologies politiques, conceptions littéraires et situation dans le champ intellectuel peut ainsi être cerné.

Cette stratégie et les choix qu'elle implique entre divers supports traduisent l'existence d'une conscience aiguë du besoin d'établir un rapport entre le texte et le support dans lequel il paraît. La *Revista Multicolor de los Sábados* apparaît dès lors comme un espace privilégié des pratiques borgésiennes; en effet, le fait que Borges connaissait déjà quelques-uns des collaborateurs (il avait partagé avec certains d'entre eux des projets intellectuels et/ou littéraires), son statut de codirecteur, l'anarchie qui caractérisait le travail dans le *Crítica*, enfin l'humour de l'équipe, semblent avoir constitué des caractéristiques dont la production de l'écrivain a su tirer profit.

Cependant il n'existe pas de détermination du texte par le support; Borges crée un lien entre ces deux instances qui prend la forme d'une problématisation du rapport entre les deux ou, parfois, d'une mise en question d'un aspect, d'une caractéristique ou d'une tendance de ce support. En ce qui concerne la *Revista Multicolor de los Sábados*, l'appropriation de cet espace au moyen d'un travail de parodie et de lecture critique du journal a été soulignée.

Mais Borges va plus loin dans l'exploitation de cette expérience de production littéraire et éditoriale; sa participation aux mouvements d'avant-garde semble lui avoir appris qu'une revue ne peut être le résultat d'un ensemble de pratiques. Il faut autre chose: une volonté de lecture, une conception de la propre revue et de la littérature, une image du lecteur, un rapport établi au cadre dans lequel elle paraît. Ainsi, dans la perspective de Borges, l'édition d'une revue devient un espace d'exercice, la critique littéraire.

Une relation au lecteur s'établit ainsi, marquée par le plaisir qui résulte des allusions, de la parodie et de la satire du journal réalisées dans la revue. Et c'est effectivement dans ces années, dans le travail pour la *Revista Multicolor de los Sábados* et lors de la publication de *Historia Universal de la Infamia*, qu'on assiste à la mise en place d'une conception du lecteur dans la production borgésienne. Le rôle actif que Borges demande au lecteur ne devient cependant pas une exigence nécessaire à une compréhension du texte; la dissémination d'indices divers répondant à des approches différentes semble être un des principes de construction. Bien entendu, cette stratégie n'a pas été inventée par Borges; mais elle a été exploitée par lui de façon à ce qu'elle devienne productive d'écriture littéraire.

La conception du lecteur qui surgit du supplément est indissociable du surgissement de deux autres catégories: la notion d'auteur et la conception du narrateur. La mise en place d'un narrateur se réalise, dans les récits de *Historia Universal de la Infamia*, à travers des références obliques et d'une série d'indices qui fournissent ses caractéristiques. C'est grâce à ce type d'allusions non explicites qu'une image assez précise du lieu, de l'époque, et du support dans lequel ces textes sont produits parvient au lecteur. Ces traits du *scriptor* se retrouvent d'un récit à l'autre.

Quant à l'auteur, le travail réalisé par Borges comme directeur du supplément et l'empreinte qu'il a imprimée à cette publication mettent en question cette notion même. L'identification même de ses textes demande un travail de lecture de la totalité qui permet de percevoir la signature de l'écrivain dans divers aspects de la *Revista Multicolor de los Sábados*. Cette révision de la notion d'auteur se retrouve dans *Historia Universal de la Infamia* sous des formes différentes, dont la plus évidente est l'incorporation des sources et de textes signés d'autres noms.

Deux mots à propos de la stratégie générale de Borges par rapport aux références immédiates au contexte socio-politique dans lequel il écrit. Bien qu'un nombre important d'écrits concernant de façon explicite des

événements sociaux ainsi que certaines références latérales soient exclus des volumes, Borges n'efface pas ce genre de trace de façon systématique. En particulier, il a tendance à conserver les allusions ou références aux contextes éditoriaux antérieurs de ses écrits.

Lorsque le texte est déraciné et replacé dans un nouveau contexte d'édition, le volume, Borges ne cherche pas à occulter les attaches forgées à l'occasion d'une première occurrence et les références au contexte immédiat, aux circonstances de sa composition. L'écrivain va même jusqu'à les rappeler lorsqu'en 1954, lors de la première réédition de *Historia Universal de la Infamia*, dans le cadre de la première version des *Ceuvres complètes*, ce contexte est trop éloigné des lecteurs contemporains; il utilise pour cela, une note en bas de page et la nouvelle préface⁵.

Les occurrences des textes dans différents supports conduisent à une réflexion sur le mouvement de passage d'un support à l'autre. Les textes de Borges se déplacent parfois d'une revue à une autre mais la plupart du temps d'une revue ou un journal à un volume. Ces deux formes éditoriales qui ont un mode de circulation différent et qui ne s'adressent pas au même public, ont également des statuts et un prestige culturel différenciés. Il semble évident que la forme livre imprime au texte un prestige que n'a pas sa publication sous forme d'article de revue.

Mais il existe aussi des différences de cet ordre entre les diverses revues et journaux de l'époque; l'existence d'une *hiérarchie* entre ces supports permet de jeter quelque lumière sur certains choix réalisés par Borges au moment d'éditer ses articles. En ce sens, le travail sur la *Revista Multicolor de los Sábados* a permis de comprendre que certains enjeux de la production de Borges dans ce support ne sont pas étrangers au fait que le supplément avait une circulation plus large et donc, un public différent de celui qui fréquentait les écrits de Borges jusqu'à ce moment-là.

Une partie des textes de la *Revista Multicolor de los Sábados* sont donc publiés en forme de livre. Ce passage ne constitue pas une "mise en

⁵ Il s'agit de la première note à "El impostor inverosímil Tom Castro", qui ne se trouve pas dans l'édition de *Historia Universal de la Infamia* de 1935. Quant au "Prólogo a la edición de 1954", Borges livre une lecture des textes publiés et de son rapport au *Crítica*, quand le supplément a disparu depuis vingt ans. Ses remarques peuvent être comprises comme une description du travail réalisé sur le matériau proposé par le journal.

volume"; car Borges se livre à un véritable travail de construction. La structure du volume répond à l'intention de traduire en des aspects formels les principes qui régissent la production des textes. L'ordre dans lequel les récits sont présentés constitue également un indice de l'importance accordée par l'écrivain à l'aspect matériel du livre.

En outre, l'édition de 1935 de *Historia Universal de la Infamia* convoque deux publics distincts: un public de fidèles que Borges avait déjà avant de devenir directeur de la *Revista Multicolor de los Sábados* (et qui lui a probablement permis de le devenir) et le public du supplément, car une certaine continuité semble exister entre le circuit du journal *Crítica* et la maison d'édition Tor.

Le passage des textes du supplément au livre demande la mise en place d'une série de recours et de techniques tels que le découpage, le recyclage de paragraphes, l'incorporation de phrases, l'apparition de notes en bas de page, les retouches textuelles, la création d'un ordre nouveau. Les variations répondent à un effort de recontextualisation des textes; mais les traces de l'existence d'un contexte antérieur de publication ne sont pas effacées par Borges. Ainsi, on peut dire d'une façon générale que chaque reprise d'un texte, chaque nouvelle édition est utilisée pour mettre en relief et développer un aspect, une nuance, une conception présente dans un texte antérieur. L'écriture borgésienne apparaît comme un système d'une extrême rentabilité de l'écriture.

Le récit: entre genre et traduction

Le déracinement des textes et leur inscription dans un nouveau support est indissociable du travail sur les genres littéraires. Loin d'être conçus comme des paradigmes prescriptifs, dans la conception borgésienne, ceux-ci prennent la forme de systèmes dont les thèmes et les techniques peuvent être sujets à un réemploi. Il n'y aurait donc pas de transgression générique chez Borges; les principes des genres sont conçus comme un ensemble conventionnel de normes et de lois; la reconnaissance de ce caractère conventionnel implique que ces éléments ne soient pas perçus comme constitutifs d'un genre. Ces éléments peuvent alors devenir l'objet d'une appropriation et d'un réemploi.

Le fait que cette conception des genres est étroitement liée au surgissement du récit fictionnel dans l'œuvre de Borges a déjà été souligné. Or ce processus semble également rattaché à l'apparition et à la systématisation d'une théorie de la traduction, dont les principes sont exposés dans des textes parus dans la *Revista Multicolor de los Sábados*.

D'après la conception de Borges, la traduction renvoie à la tradition littéraire; le travail qu'il réalise sur diverses traductions des *Mille et Une Nuits* et sur la version anglaise de *Don Segundo Sombra*, permet de comprendre la portée de l'incorporation d'une œuvre dans une tradition nationale et internationale. Mais la traduction semble également une pratique privilégiée pour la réflexion de l'inscription du public dans une œuvre littéraire. Dès lors, la traduction apparaît comme une forme de la critique littéraire.

En effet, la publication de *Discusión*, 1932, et l'année de travail dans la *Revista Multicolor de los Sábados*, 1933-1934, semblent avoir marqué une étape où Borges devient plus sensible à la question du rapport au public et de l'inscription de ce rapport dans l'écrit. L'évolution de la conception du genre littéraire est étroitement liée à cette réflexion sur le rôle du public.

Les différentes occurrences des écrits montrent qu'un texte est toujours au moins deux textes *en même temps*; et souvent plus de deux dans la mesure où certaines productions sont recyclées sans cesse dans divers contextes de publication, permettant de mettre en valeur des zones de lecture différentes. Au lecteur de choisir et de construire le sien. J'ai essayé de rendre explicite cette stratégie à travers la superposition de plusieurs approches de "Hombre de la esquina rosada". En effet, au long de ce travail, ce conte est l'objet de plusieurs lectures différentes. L'apparition de l'intérêt pour le genre policier, qui semble dater de 1933, permet de souligner le travail réalisé par l'écrivain sur des techniques appartenant à ce genre; l'incorporation de certains de ses recours semble avoir ouvert de nouvelles possibilités à l'écriture borgésienne.

D'autre part, un lien peut être établi entre le *scriptor* des récits de *Historia Universal de la Infamia* et le narrateur de "Hombre de la esquina rosada"; la dissémination minutieuse des indices permet de comprendre à quel point le volume et le conte demandent le même type de lecteur et souligne le fait que *Historia Universal de la Infamia* semble vouée à une activité dont l'importance se projette dans la totalité de l'œuvre de Borges: la relecture.

De plus, la publication de ce récit dans la *Revista Multicolor de los Sábados* souligne le rapport établi à une tradition de récits oraux qui se rapportent au monde des "guapos"; l'emploi du pseudonyme qui renforce celui-ci, traduit le dialogue établi avec le genre autobiographie, dans la mesure où il rattache ce texte aux "Confesiones: Dreamtigers, Los espejos velados, Un infierno, Las uñas", textes publiés également dans la *Revista Multicolor de los Sábados* sous le même pseudonyme.

L'incorporation de "Hombre de la esquina rosada" à la culture "lettrée", c'est-à-dire sa publication sous forme de volume, a mis en évidence de nouveaux aspects. Souvent considéré comme l'aboutissement d'un parcours dont "Leyenda policial"/"Hombres de las orillas" constitueraient le noyau, "Hombre de la esquina rosada" semble plutôt incarner un moment de rupture dans la production borgésienne. Le traitement du monde des "guapos" résulte d'une mise en question de l'image proposée auparavant par Borges, autant dans sa poésie que dans l'essai et dans les tentatives de récits antérieures. Une formule épuisée devient productive grâce à ce tournant qui semble être le résultat de la réunion d'une série d'éléments dont les plus importants sont probablement l'apparition de l'intérêt pour le genre policier et le travail au sein du *Crítica*.

En outre, "Hombre de la esquina rosada" rejette une tradition littéraire du thème de la criminalité qui a caractérisé la littérature argentine de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème}. Le conte refuse également d'autres esthétiques qui se sont approprié les faubourgs: le réalisme, le naturalisme et le récit psychologique.

Mais la rédaction de ce conte traduit également la tentative d'établir un rapport à une tradition littéraire argentine, à la "literatura gauchesca" et aux "classiques" de la littérature argentine. C'est en particulier le *Martín Fierro* de Hernández qui est visé. Le mouvement devient plus explicite lorsque, plus de trente ans plus tard, Borges écrit "Historia de Rosendo Juárez". A travers ces contes et les nombreuses références dans ses essais au *Martín Fierro*, Borges met en place une lecture de la "literatura gauchesca".

En même temps, l'écrivain rejette l'image, l'archétype du "guapo" qu'il avait créé, et imposé, dans sa poésie des années 1920, en livrant une nouvelle version de ce personnage; il récupère ainsi une zone d'ambiguïté qui était présente dans sa production poétique et essayiste antérieure aux années 1930.

Le rapport existant entre "Hombre de la esquina rosada" et "Historia de Rosendo Juárez" illustre une autre caractéristique de la production borgésienne: le fait que Borges livre sa lecture de l'histoire littéraire argentine, dont il réorganise les catégories et le Parnasse en fonction de ses goûts personnels mais surtout en fonction de sa propre production. En effet, l'écrivain fournit une relecture permanente de son œuvre, de l'histoire de sa production et de la généalogie des éléments qui la caractérisent, qui provoque une révision de l'histoire littéraire argentine.

Ce retour constant à une écriture antérieure peut prendre par moments la forme de récits fictionnels; mais c'est souvent lorsqu'il étudie d'autres auteurs qu'on voit surgir une analyse de l'œuvre propre. Ces deux modalités de relecture ont des statuts différents et suscitent des approches différentes. La première semble faire partie de la construction d'une image de sa production; la deuxième permet de retracer le mouvement de celle-ci: les tâtonnements, la recherche esthétique, les contradictions, les oscillations. Il devient ainsi évident que la fonction de Carriego ne peut être dissociée de celle de Alfauerte dans la tentative de forger une littérature nationale. La production de ces deux poètes est explorée et exploitée par Borges; chacun d'eux joue un rôle différent dans sa production; mais c'est Alfauerte qui semble avoir été essentiel dans le processus de *passage au récit* que Borges réalise dans les années 1930.

L'ordre dans lequel ces approches de "Hombre de la esquina rosada" sont proposées n'implique pas l'existence d'une hiérarchie entre elles. Ce travail de recherche ne propose pas une démarche allant du plus évident au plus complexe. Je ne prétends pas non plus présenter la zone analysée de l'œuvre de Borges comme la meilleure de son corpus; elle ne m'apparaît pas comme le seul aspect permettant de comprendre les enjeux du passage au récit de Borges. Ce phénomène permet de nombreuses approches et il peut constituer la matière d'autres recherches.

Mon choix répond à une inquiétude personnelle, à l'intérêt et au plaisir que l'exploration de cette zone m'ont procurés. Il y a là, enfin, un choix.

Annick Louis
Paris