

Mise en place d'une énumération: lecture du prologue de *El oro de los tigres*

Federico Calle Jordá

L'or des tigres est le sixième des livres publiés, et le cinquième recueil de poèmes du Borges *tardif* – celui de la cécité totale, postérieur aux années 1950. Il s'inscrit dans cette vieillesse qu'une certaine critique chronologique de l'œuvre conçoit comme poétique: après le "hiatus lyrique" (Cervera Salinas) des grands textes des années 1940-1950, Borges reprendrait l'écriture de poèmes brefs en vers par un souci mnémotechnique lié à son incapacité physique à écrire et à lire. Retour aux vers, mais partiel: l'usage de vers privilégie ici les formes classiques telles que le sonnet et l'endécasyllabe espagnol; l'œuvre poétique de jeunesse d'avant-garde qui précède le dit hiatus est essentiellement en vers libres. Les cassures sont probablement moins nettes: cette période correspond en titres à plus de la moitié de son œuvre *visible* – du moins celle qui apparaît répertoriée dans les différentes éditions complètes des écrits de l'auteur; canoniquement, de *El hacedor* (1960) à *Los conjurados* (1985). La production versale ne cesse pas vraiment pendant le dit hiatus et l'écriture d'une partie des poèmes que ces ouvrages recueillent est contemporaine des "grands textes" de

L'Aleph ou *Ficciones* – bien que la publication ne s'en suive que des décennies plus tard. Par ailleurs, cette période est le creuset de la réécriture constante de l'ensemble de l'œuvre antérieure, ce qui brouille la possibilité d'une chronologie indubitable. Finalement, cette lecture de l'œuvre est très interférée par une autre fiction de Borges – peut-être la plus aboutie – : l'ensemble de propos paratextuels et biographiques que l'auteur disperse jusqu'à l'inextricable, en le texte même. Ce dispositif incessant concilie l'ensemble de sa production en partant de sa vieillesse, en oriente la réception selon un cadre qui après-coup *fait œuvre* – œuvre de Borges – de la fourmillante diversité antérieure.¹ À terme ces interventions ponctuelles finissent par se sédimenter en un récit rétrospectif, lyrique dont on ne sait plus départager l'œuvre: il en devient la métaphore, la métonymie, et le remplacement virtuel; et ce – semble-t-il – depuis le début, voire depuis toujours. Voire même, à la façon de Borges, depuis des œuvres qui ne sont pas les siennes, mais qui par soupçon ou contamination, finissent par pouvoir l'être.

L'or des tigres est dès son titre un texte enchevêtré à ce récit. Le tigre l'y attèle: véritable *mot-signature* de son œuvre, sa mention fait miroiter (par exemple) l'écho des "dreamtigers", de "El otro tigre", et du tigre voulant rester tigre ("Borges y yo") dans *El hacedor* – ou d'une des autres 216 occurrences du signifiant "tigre" des deux volumes de l'*Œuvre Complète* publiée par Emecé. Plus précisément, deux paratextes présents dans l'œuvre complète font référence directe au titre et l'ancrent dans le récit du sujet lyrique, qui se dit accompagné par la couleur jaune que l'intitulé dénote. D'abord le poème qui nomme, raconte et clôt le recueil:

Con los años fueron dejándome
 Los otros hermosos colores
 Y ahora sólo me quedan
 La vaga luz, la inextricable sombra
 Y el oro del principio.
 Oh ponientes, oh tigres, oh fulgores (OC 1139)

1 Pour le détail du récit problématique des limites de ces œuvres complètes, pour les péripéties de la réécriture rétrospective qu'elles échafaudent, pour ce qu'elles ourdissent et cachent d'une stratégie auctoriale consciente, l'on pourra consulter – entre autres – : *Borges, œuvre et manœuvre* (Louis, 1997), *Borges ou la réécriture* (Lafon, 1990), *El factor Borges* (Pauls, 2004), *How Borges Wrote* (Balderston, 2018) et *Borges* (Premat, 2018).

Ou encore, dans une conférence de *Siete Noches* qui en mentionnant ledit poème met en abîme le titre du recueil:

Hay un color que no me ha sido infiel, el color amarillo. Recuerdo que de chico (si mi hermana está aquí lo recordará también) me demoraba ante unas jaulas del jardín zoológico de Palermo y eran precisamente la jaula del tigre y la del leopardo. Me demoraba ante el oro y el negro del tigre; aún ahora, el amarillo sigue acompañándome. He escrito un poema que se titula “El oro de los tigres” en que me refiero a esa amistad. (OC 2: 276)

Le départ des autres couleurs finit par rendre dans le poème l’or du début. L’anecdote biographique et zoologique jouxte la cécité de la vieillesse du personnage. Surface et ton de leur rapprochement, la couleur dorée en fait la synecdoque: cécité et zoo deviennent l’emblème de l’autre dans une héraldique de réciproques incessantes. Dans un engloutissement analogue, la perte de la vue ôte les contours du soi, qui se retrouve plus tard dans le texte de cette conférence réduit à être un dernier nom, modeste épigone dans une liste d’auteurs aveugles. En contrepartie paradoxale, l’absence de vue d’autre chose que cet or des tigres offre la possibilité d’être Homère, Milton, Groussac ou Joyce:² eux aussi étaient aveugles, eux non plus n’étaient personne. Ils deviennent une rayure, une ligne, sur le même fond jauni du texte. Par modestie, par doute de l’identité auctoriale (“nuestras nadas poco difieren” (OC 14), pourrait dire Borges), ici la voix autobiographique de l’aveugle ne réclame en apanage *que* le droit de figurer en ligne sur la liste jaunie des noms majeurs de la littérature (Premat 84). L’on entend là la déploration joyeuse, la mélancolie stoïque et suave, la langueur sereine qui fonde la parole du Borges des années soixante-dix: la *persona* d’auteur, le regard perdu, trouve dans l’espace poétique un champ où projeter ses pertes. Dans cette ténèbre dorée, dans cet oubli sans bordures, tout ce qui s’y invoque par élégie scintille, et se possède brièvement; le temps de sa mise en lettres, toute chose appartient à qui déplore sa perte, et l’en ravit. La voix ayant fait l’aller-retour entre les deux rives de ce qui s’oblité prend pour parler le ton de la sagesse d’outre-temps. Voici les prérogatives que déploie pour l’écriture tardive de Borges la *persona* de l’aveugle clairvoyant, dernière venue des instances autobiographiques lé-

2 Pour ne citer que les noms d’aveugles éparés dans l’essai “La cécité”, des *Sept Nuits* (OC 2: 276).

gendaires qui s'entre-articulent pour asseoir le récit-cadre du corpus de Borges et pour le fonder par là-même (Premat 9).

Pour que la perte puisse se permettre la lueur de la présence – voire même de la possession –, pour qu'un sujet divers puisse tenir dans un récit l'unissant, pour qu'un récit uni puisse s'établir en des sujets divers, il faut dégager un champ dans lequel les contraires ne vont pas se résoudre. User de leurs tensions pour permettre des marges d'action, des plages de sens dynamisés. C'est l'espace jaune de la cécité, qui plus qu'une annulation des contours permet que les formes aient un travail corrosif des unes aux autres. Que l'oubli consume le souvenir jusqu'à ce qu'ils se changent l'un l'autre en mouvement. La dynamique est complexe, mais elle a des figures: l'hypallage, la synecdoque, ces ténues instances de sens dans lesquelles métaphore et métonymie deviennent indémêlables. "L'or des tigres", est-ce un hypallage? Non *stricto sensu*, mais c'est une mise en tension non résolue.

Le prologue au recueil met en place une logique de cet ordre. Le texte se donne pour garant une première personne, identifiée à "un hombre que ha cumplido los setenta años", qui correspond aux initiales J. L. B. à la fin de la page et dont il ne faut attendre que: "el manejo consabido de unas destrezas, una que otra ligera variación, y hartas repeticiones" (OC 1081).

Le ton semble pathétique:

- "manejo" connote l'utilisation, l'usage, le maniement en ce qu'il a d'habituel, d'usuel, d'usé: le savoir-faire propre aux vieux artisans.
- "Consabido", c'est-à-dire bien connu, attendu, sans surprises, qui reprend cette même-idée.
- "unas", pronom indéfini qui semble dire ici "quelques", à la fois la rareté (dans le sens où quelque chose est peu nombreux), mais aussi la fréquence de ce qui a peu de valeur.
- "una que otra", locution pronominale qui reprend "unas" en y ajoutant une *légère variation* par le singulier, puis y l'accentue dans la semi-anaphore avec "que otra", ce qui réitère cette idée dépréciative de rareté (manque) et fréquence (manque de valeur). *Quelques parmi d'autres*.
- "ligera variación" est la catégorie de variation la plus proche des répétitions, dont le texte dit qu'elles sont de plus "hartas", à savoir, trop nombreuses, mais aussi l'adjectif "hartas": lassées, fatiguées.

Tout y est tautologie, mélange de lassitude et de monotonie. Notons pourtant qu'une activité à contrecourant, si elle n'est pas poignante, hante, menace; comme si un oxymore ou un paradoxe guettaient en imminence.³ Les "destrezas" en question, sont "unas", et pas "algunas". Dans cette liste ternaire d'attentes elles ressemblent presque à une catégorie englobant les répétitions et les légères variations, comme si celles-ci n'en étaient que des sous-genres. Comme si la virgule qui suit le mot incluait presque une valeur de deux points: "unas destrezas: [...] ligera variaci3n [...] hartas repeticiones". De m4me, le passage du pluriel de "unas" aux singuliers de "una que otra" attire l'attention, comme si "una" et "otra" 4taient l'analyse des composantes du pluriel qui les pr4c4de. Par cette analyse "hartas repeticiones" est du m4me ordre, du m4me nombre que "unas destrezas": l'adresse c'est de r4p4ter. Par l4 m4me, "una" et "otra", deviennent une addition de dext4rit4s, d'habilet4s: pas une cat4gorie 4 part dans l'4num4ration de ce qui peut 4tre trouv4 chez un viellard, mais ce qui en s'ajoutant devient une adresse, positivement connot4e. C'est alors sur la variation l4g4re que reposent les diff4rences, qui s'ajoutant une 4 une finissent par faire un pluriel. Aussi, le pronom ind4fini "unas" et la locution pronominale "una que otra" semblent reprendre leur coloris d'adjectif, chose qu'ils sont toujours, en soup4on. Le mot "destreza" reprend sa connotation tr4s m4liorative, et "hartas" prend presque ses valeurs cultiv4es: ce qui est tr4s abondant, tr4s intense, fr4quent.⁴ Aussi derri4re la monotonie, la mise en branle des diff4rences travaille par la litt4ralit4 l'apparence sereine et programmatique de la pr4face. Le texte pr4pare le paradoxe qu'il 4rigerait en valeur, en r4cit. Autrement dit: Borges fait ce que Borges dit imm4diatement apr4s, usant d'un vocabulaire modeste et poli pour d4finir le geste qu'il tente, paradoxalement beaucoup moins humble: "Para eludir o siquiera atenuar esa monotonia" (OC 1081).

3 L'exercice d'4coute litt4rale qui suit, prenant en compte les possibles non advenus de la ponctuation, peut sembler excessif. Il s'inspire et prend exemple pourtant d'une troublante insolence de lecture de Sylvia Molloy (178), qui 4te les lignes de la c4l4bre 4num4ration de "El lenguaje analitico de John Wilkins" de *Otras inquisiciones* pour la lire comme une phrase. C'est aussi analogue 4 ce que Borges fait dans la conf4rence sur la c4cit4, quand suivant Landor il change la ponctuation du premier vers de *Samson Agonistes* de Milton (283) afin que la rythmique fasse la force du sens.

4 Voir le Dictionnaire de la Real Academia Espa4ola, <https://dle.rae.es/harto>.

Éluder, atténuer, ce ne sont pas des confrontations acerbes: il s'agit d'inventions d'écarts de l'ordre du "presque". C'est *presque* la monotonie; c'est *presque* autre chose qu'elle. Il s'agit bien de rendre le varié en esquissant l'uniformité fondamentale. L'autre en faisant le même, et inversement, puisque l'outillage que se donnent cet évitement, cette atténuation de la monotonie, ne sont autres que le recours à la miscellanée que Borges met en figure centrale de son faire au moins depuis l'épilogue d'*El hacedor*:

Quiera Dios que la monotonía esencial de esta miscelánea (que el tiempo ha compilado, no yo, y que admite piezas pretéritas que no me he atrevido a enmendar, porque las escribí con otro concepto de la literatura) sea menos evidente que la diversidad geográfica o histórica de los temas. De cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como esta colecticia y desordenada silva de varia lección, precisamente porque abunda en reflejos y en interpolaciones. (OC 854)

Ce qui fonde le mélange est la compilation de "prétérits", la diversité thématique. C'est également ce qui fonde le plus haut degré du personnel: plus qu'un portrait stable, plus qu'une personnalité définissable, plus qu'une origine c'est un système de valeurs différentielles: des "reflets", des "interpolations", désordonnés. Le mot "colecticia" que Borges utilise existe autant en espagnol qu'en français, c'est-à-dire pas du tout. Il s'agit d'un adjectif féminin formé sur le substantif "colecticio", qui par sa fréquence dans la langue espagnole est presque un hapax,⁵ bien qu'il s'agisse d'un cultisme utilisé dans une poignée de traités militaires. Il vient du latin *collecticius*, qui désigne un corps d'armée constitué de gens nouveaux, sans discipline, recrutée dans des endroits trop différents. L'usage en tant que substantif adjectivé est une invention de Borges.⁶ Est-ce le Borges latiniste qui dérive l'adjectif directement du substantif de cette autre langue? Il se peut, mais rien d'interne au texte ne le démontre. Il l'utilise déjà en tant qu'adjectif, masculin cette fois, dans l'essai sur les inscriptions des chars dans *Evaristo Carriego*. Jamais il ne l'emploie en tant que substantif. Il se peut qu'il l'utilise hors du sens que le dictionnaire lui attribue, lui accordant la valeur de "ce qui est collectionné". Par ailleurs cet emploi dans l'épilogue d'*El hacedor* le situe à proximité de la citation explicitée du

5 Le Corpus diachronique de l'Espagnol de la Real Academia ne le trouve que trois fois, à plusieurs siècles de distance.

6 À notre connaissance, et selon le corpus diachronique de la Real Academia.

titre de la proto-encyclopédie de l'humaniste espagnol du XVI^{ème} siècle, Pedro Mexia, la *Silva de varia lección*. Ce titre est à son tour un cultisme, cas typique de l'importation de mots du latin à l'espagnol au XVI^{ème}, et l'on pourrait en proposer une traduction fonctionnelle: mélange (pour *silva*, à la fois forêt, et collection en un volume de matières, thèmes et écrits sans ordre) de diverses lectures. Il se peut que le sens de cette référence tire les deux syntagmes vers la notion de *lectio* scolastique qui correspondait à une lecture commentée d'un texte de base visant à éclairer la cohérence du texte et son intelligibilité. Diverse lecture d'un corpus divers, d'un corps divers donc. Lecture faite à partir de gens trop nouveaux, trop dissemblables, trop indisciplinés, trop étrangers les uns aux autres pour constituer un régiment digne d'une armée, ou d'une œuvre. Toutes ces unités trop hétérogènes, mises en reflet et en interpolation, et qui par ce mouvement même, finissent par fonder ce qu'il y a de plus personnel dans chacun des sujets poématiques. La plus hétéroclite prolifération désignée comme meilleur miroir; le miroir considéré comme simple lecture. Un système aussi impossible que l'encyclopédie chinoise du langage analytique de John Wilkins, citée et réinventée par l'écriture de Borges dans *Autres Inquisitions*, est donnée ici comme base et schéma opérant de ce que la subjectivité a de plus personnel.

La subjectivité ne se donne donc que comme la possibilité de lecture d'un texte dont le foisonnement est inanalysable, incritiquable, et incatégorisable, sans en déclencher un foisonnement analogue. Le prologue à *L'or des tigres* ne tend pas vers quelque chose de très lointain. Il remploie une "légère variation" à ces mêmes termes pour mettre en récit la composition du recueil: "los misceláneos temas que se ofrecieron a mi rutina de escribir" (OC 1081).

La seule cohérence rigoureuse à fournir, fondant la monotonie évoquée, est une routine. Un ton de fond assignable à une subjectivité qui n'est donnée que comme routine. Les thèmes s'y projettent, y défilent, sans que rien d'autre ne garantisse leur lien si ce n'est leur apparition dans cette même cécité jaune, cette même zone de résonance qui les met en vibration les uns face aux autres. De même, ce paratexte, ce seuil qui déclenche ou prépare le reste de l'ouvrage, prédit le fonctionnement de la suite comme étant une succession de catégories dont la différence est plus mesurable que la similitude. Celle-ci ne peut être que postulée, espérée,

ou crainte dans un ailleurs que le texte ne donne pas, mais qu'il laisse en soupçon: "La parábola sucede a la confidencia, el verso libre o blanco al soneto" (OC 1081).

Pourquoi est-ce que la parabole est rapprochée de la confiance? Qu'ont-elles à voir, hormis le fait d'être tout au plus des unités de récit? Borges nous signale-t-il l'intime proximité, ou, au contraire, nous les présente-t-il comme les catégories de récit les plus diverses dont son imagination catégorique était capable? Le vers libre, a-t-il à voir avec le vers blanc? Sont-ils donnés comme des synonymes pour les opposer au sonnet, par leur absence de rime? Ou sont-ils une première différence en liasse, qui suscite un autre écart, plus vaste? Car un sonnet est fait canoniquement d'au moins quatorze vers. Quatorze endécasyllabes ou octosyllabes dans leur usage le plus fréquent au sein de la tradition littéraire hispanophone, depuis l'importation de la forme dans la langue de Castille par Boscán, puis Garcilaso. Pourquoi ces deux singuliers désignant des unités irrégulières de vers sont mis en rapport avec un autre singulier – qui lui désigne une unité de quatorze vers pluriels agencés en rimes? Pourquoi des parties semi-dissemblables entre-elles sont mises en balance avec un tout qui par définition même est fait d'unités versales très autres? Borges signalerait-il au sein de chaque vers une composition chorale comparable à celle que quatorze vers unis dans une forme fixe ourdissent?

Les questions peuvent continuer, le texte n'y répondra pas. Au contraire, il déclenche un excès de sens se questionnant. Chaque réponse possible est inquiétée par une autre. La proximité et la distance foisonnent d'un seul tenant par la simple mise en adjacence, se signalant l'une l'autre, se contaminant de doute.

José María Cuesta Abad (235) parle pour ces fonctionnements chez Borges d'une "semiosis hermética" d'origine philosophique pessimiste: les systèmes d'explication se succèdent sans entamer l'opacité de l'univers. Celui-ci étant impénétrable, toute interprétation se relie à un essai d'autres, dans une *semiosis* infinie. Cette lecture a l'avantage de confirmer point par point de nombreux propos de Borges: par exemple, dans la célèbre nouvelle le catalogue de la bibliothèque de Babel, qui est l'univers, demeure introuvable. Elle a aussi le désavantage de confirmer point par point de nombreux propos de Borges, et de prendre pour argent comptant les propos mélancoliques d'une *persona* narrative échafaudée dans

un corpus par un auteur friand de frissons métaphysiques, et non exempt de mystifications du lecteur. Borges n'est pas une devinette à résoudre, permettant à son tour de résoudre l'univers. Il se dédit systématiquement, n'ayant pas à proposer de système philosophique cohérent; chaque proposition tranchée peut trouver au sein de l'œuvre sa contre-proposition. Plus qu'une théorisation herméneutique rigoureuse de l'être il propose un "sentiment pensif", une extension aux domaines métaphysiques des logiques de lecture de la littérature policière (Premat 115). Ainsi machine-t-il des "imminence[s] d'une révélation qui ne se produit pas" (OC 635), dont la visée est esthétique, sémantique sans résolution sémiotique finale.

Sylvia Molloy parle pour cette sorte d'adjacence plutôt d'un *hiatus*, d'une "fisura inquietante [que] subyace –de manera ya evidente, ya solapada– en toda la obra" (142) et qui touche à la lettre même, à son évidente et fatale successivité. Elle fait ainsi de l'inquietante proximité des colectivos de Borges quelque chose qui ressemble à un *lieu* tel qu'Agamben le définit (13): "une pure différence", capable de faire "que ce qui n'est pas, soit en un certain sens, et que ce qui est, en un certain sens, ne soit pas". Une "contamination", (Molloy 25) ou contagion mutuelle des dissembles, posés en *énigme*, qui (pour citer un Agamben étonnement proche de Borges):

Comme le labyrinthe, comme la gorgone, et comme le sphynx qui la profère [...] appartient au domaine de l'apotropaïque: puissance protectrice qui repousse l'inquiétant en l'attirant à soi et en l'assumant. Le sentier de danse du labyrinthe qui conduit au cœur même de ce qu'il garde à distance, est le modèle de ce rapport à l'inquiétant tel qu'il s'exprime dans l'énigme. (231)

Les différents bords de ces rapports se tendent incessamment, et comme chez Héraclite: "en rapprochant les contraires, en créant des oxymorons où les termes opposés ne s'excluent pas, mais désignent leur invisible point de contact [...] Un regard jeté dans l'abîme qui s'ouvre entre signifiant et signifié, jusqu'au 'dieu' qui entre eux apparaît" (Agamben 232-33).

Borges n'est vraisemblablement pas Heideggerien. Borges n'a certainement pas intégré la terminologie de Saussure à sa pensée du langage, parce qu'il faudrait qu'il en ait une explicitement systématique. Borges n'est indubitablement pas au courant de la notion de *différance* derridéenne telle qu'Agamben la brode là, en filigrane. Le Borges historiquement datable à

un laps entre sa naissance et sa mort a mis en place une ontologie plus proche de ses lectures du premier vingtième siècle. Les avis que nous laissent ses œuvres sur ses rapports à la psychanalyse ne témoignent pas de ferveur (“nuestra pobre mitología” [OC 2: 77], ou “la secta de Freud” [OC 687]). Son enthousiasme de jeunesse pour la révolution russe ne fit pas long feu: il l’effaçait volontairement de son corpus et il le conflictualisait en se vantant au long de son écriture vie de ne jamais avoir été marxiste (par exemple, dans la préface au *Rapport de Brodie*, OC 1081). A en croire les métaphysiques qu’il cite, et que sa *persona* stratégiquement contradictoire semble croire parfois, il est plus proche d’une représentation à la Schopenhauer et Mauthner (Echevarría) que de la déconstruction. Prises en pure dénotation programmatique, ses convictions semblent être contradictoires d’une période à l’autre, ou plutôt, non tenues à une rigueur autre que celle de servir son élan d’écrire. Mâtiné de romantismes et de mythes sacralisants, il lui arrive d’orientaliser, d’essentialiser la poésie, et l’empreindre de magies partielles capables de remonter aux origines ahistoriques et préadamites d’une nomination alchimique.⁷ Pour exemple cette préface même: “En el principio de los tiempos, tan dócil a la vaga especulación y a las inapelables cosmogonías, no habrá habido cosas poéticas o prosaicas. Todo sería un poco mágico. Thor no era el dios del trueno; era el trueno y el dios” (OC 1081).

Notons cependant comment l’adjectivation vient féler l’univocité des substantifs, comment l’hypallage ou son approche atteignent “la spéculation” et les “cosmogonies” à coups de soupçon: la spéculation est-elle vague parce qu’elle n’est pas précise, et donc insatisfaisante? Les cosmogonies, pour qui sont-elles sans appel, pour l’hypothétique sujet du début des temps qui dans l’idée y croyait, ou pour le contemporain qui ne peut plus y faire appel car il les a perdues irrémédiablement. Ou pour aucun des deux, étant tous sujets toujours à ce début des temps, et à l’in-appelable besoin de déployer des cosmogonies? Notons le futur parfait employé là où l’on devrait trouver un conditionnel parfait, qui en écarte doublement le temps de ce constat vers une hétérochronie révolue et indéfiniment à venir. Notons l’hésitation entre les valeurs du conditionnel – la situation est-elle subordonnée au moment de l’énonciation (d’ailleurs, quand-a-

7 Il lui arrive, selon l’époque et selon la probable réécriture ultérieure de l’époque qui oriente le texte de faire le contraire.

t-il lieu?), ou est-elle hypothétique? Qu'est-ce qu'un "tout" "un peu magique"; quitte à proposer, pourquoi pas concéder à ce mythe une ambiance totalement magique? Parce que cela l'éloignerait trop, et le poserait en visée, en but, alors qu'il s'agit d'en faire un terme afin de dégager un *topos outopos* du sens pour y laisser en sillons possibles, dans un *plus-que-présent* (Derrida 368-69) des conflictualités potentielles.

Dans ce texte, aux apparences transparentes, affirmatives et programmatiques, le moindre détail est motivé par une création de *lieu* (Agamben 13), d'interstices propices à la dubitation non-résolutive. Aussi, Thor, apparente rune de nomination magique, est un "dieu", à guillemets, comme celui d'Agamben (13): plutôt rapport tendu et non résolutif, travail de réinvention des deux alternatives l'une par l'autre, fonctionnement de sens plutôt que signification alchimique rêvée. Un faire irrésoluble plutôt qu'un dire, une poétique qui fait de la pulsion sémiotique et de la prolifération qui la neutralise une valeur, l'espace même de son déploiement incessant. La transparence y tremble d'hermétismes enclenchés; l'opacité fourmillante se précipite en surface parcourable qui la retient, et en maintient l'incandescence, l'imminence, la *proximité*: "veo el fin y veo el principio", dans cet ordre-là, sans l'intermédiaire, "como la cercanía del mar" (OC 2: 77).

Cet espace de tension ne s'arpenne que par épreuves d'un "soi" *colecticio*: inapte à se former, déserteur, fugace, évanescents: dès qu'il s'essaye, il s'embraye dans une *varia lección* de sujets hétéroclites. Tout y sera sujet, jusqu'au signifiant, et pas seulement l'instance qui dit "je" ou une quelconque ressemblance à un personnage narratif: cherchant un reflet c'est une voix qui se cherche. L'enchaînement est aussi vertigineux qu'inexorable; en plusieurs lieux il devient "la trame", qui comme le tigre est une *signature*. Ces échos différent, changent d'emplacement, et comme le sujet sont à chaque fois la "diversa entonación de algunas metáforas" (OC 638), en synonymie presque totale, mais toujours *légèrement variée*: "La ergástula es oscura, / La firme trama es de incesante hierro" (OC 2: 153).

Dans cet engrenage le sujet n'est jamais vraiment une identité, mais une instance d'identification, toujours à refaire. Un moment de subjectivation qui cherche à se contempler lui-même en une vigilance, en un éveil souhaité et qui par la tension de sa quête-même se perd, comme le Funes

de Ficciones, en une insomnie impossible: “nadie ha alcanzado hasta hoy esa alta vigilia” (OC 1081).

La tenter c’est s’en approcher sans l’atteindre, ajoutant à chaque fois un geste à l’énumération, qui devient dans sa soif une asymptote: elle tendant vers une définition, sans jamais l’êtreindre. L’œuvre se structure ainsi en la quête de moments extatiques, définitoires et définitifs. “Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (OC 561).

Or ce momentané tableau n’est qu’imminent. Il n’en ressort que l’énumération de l’excès de sens (le “vi”, “vi”, “vi”, de l’Aleph) ou le silence de l’interstice, dans lequel vient se condenser l’essai suivant, amené par la trame proversive ou rétroversive. Irrémédiablement recommence le catalogue de tentatives de subjectivation, tenues entre l’extase et le vertige de ce qui a déjà été connu, lu, réécrit; et qui pourtant change ou s’oublie. Comme dans l’espace jaunâtre et sans contours de l’or des tigres, la temporalité est tiraillée entre sa dissolution et sa précision trop acérée. Tiraillé, *chronos ou chronos*, le temps est une forme de déjà-vu systématisé: ce qui ne peut pas être connu est une paramnésie, anticipation de l’inconnu réécrit par le connu, impression fugace et énumérante, réécriture s’il en est (Lafon 17). Le retour du même n’est jamais identique, et le futur déplace, dépayse le connu en y ressemblant.

Aussi, la liste des auteurs, des souvenirs, des moments phagocytés par l’instance subjectivante peuvent être relancés: elles deviennent des “choses” listées, que personne ne perçoit appart le rapport même qu’elles fondent (OC 1105), des pièces de monnaie dont l’effigie tient le temps de les dire (OC 1093) et qui ne valent que l’une par l’autre. Le tissu énumératif les essaye afin d’en tirer momentanément des prérogatives dans une reconnaissance transitoire qu’un catalogue mobilise de façon éphémère: “Browning y Blake se acercaron más que otro alguno; Whitman se la propuso” (OC 1081).

Mais de force l’énumération s’impose sur le moment du regard, comme le montre le soupçon qui met fin au catalogue des poètes illustres avec lesquels l’identification n’a pris qu’insaisissablement: “pero sus deliberadas enumeraciones no siempre pasan de catálogos insensibles” (OC 1081).

Le catalogue contamine son unité par son déroulement, et par là même y dissémine la perte de valeur. C'est là la crainte, et la fin du prologue la réitère:

En primer término, los escritores que prefiero –he nombrado ya a Robert Browning–; luego, los que he leído y repito; luego, los que nunca he leído pero que están en mí. Un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos. (OC 1081)

Aussi, le prologue se jette comme un moment parmi d'autres dans ce système de mouvements perpétuels, qui pour tenir doit toujours être relancé. C'est la menace de l'arbitraire répertoire, des chaînons de la trame qui ne seraient que des emblèmes inconnexes parce que le fond qui leur donnerait une grammaire organique les uns aux autres se dérobe toujours. C'est pourtant cette fuite qui fait que les emblèmes se miroitent les uns les autres et qu'ils deviennent un système, toujours à rétablir, jamais recommencé, mais toujours refait partiellement. Voici encore cette zone de tension apotropaïque, dont le sens déborde les signes, et dont les noms variés sont l'or des tigres, le rêve, la proximité de la mer, l'imminence d'une révélation qui ne se produit pas, l'aleph, l'élégant espoir, le fleuve d'Héraclite... Une énumération tautologique, que le mouvement enchante sur fond d'absence – d'excès. C'est cette surface écaillée où "plus qu'un contenu stable, le sujet introduit une prolifération" (Premat 93). C'est aussi la configuration de l'inévitable paradoxe d'Achille et la Tortue, autre nom de l'énumération asymptotique, et que ce prologue cite évidemment, l'entremêlant à un visage où la subjectivité filiale fait une inquisition, toujours autre, sur son reflet: "Fue mía desde niño, cuando mi padre me reveló, con ayuda del tablero del ajedrez (que era, lo recuerdo, de cedro) la carrera de Aquiles y la tortuga" (OC 1081).

C'est peut-être sur ce miroir voilé, dans ce miroir mouvant, de reconnaissances partielles et fuites systématiques mêlées, que sourd l'incessance qui fait l'œuvre. La quête de soi devenue forme sens jusqu'à la matérialité littérale du texte, et qui est le récit cadre de l'œuvre de Borges. Tout s'y esquisse en un geste; tout y dure, éternel, le temps de sa ligne; puis passe à l'entrée suivante, qui sera celle d'avant légèrement variée. Ainsi se forme un espace tendu, entre vertige et extase, propice à cet effet d'excès de sens systématique qui fait le mystère et le débordement de l'œuvre de Borges face à toutes les herméneutiques. Construite sur un espace en fuite,

toute parole, toute organisation du signifiant en un sujet, devient énumération en quête de se découvrir. Elle postule et découvre en même temps un univers miroitant, qui est à la fois le repertoire dans lequel elle se puise. Comme Uqbar, elle est: “la conjunción de un espejo y de una enciclopedia” (OC 431).

Tautologie se différenciant, et se tendant pour être: le poème, comme le sujet, comme le fleuve est cet Héraclite inconstant qui “es el mismo / y es otro como el río interminable” (OC 843).

Une formulation plus souriante le dit ainsi:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara. (OC 854)

El oro de los tigres est un instant de synonymie partielle et mouvante de cette éternelle histoire.

Federico Calle Jordá
Université Paris 8

ŒUVRES CITÉES

- Agamben, Giorgio. *Stanze*. Trad. Yves Hersant. Paris: Payot, Collection Rivages, 1998.
- Balderston, Daniel. *How Borges Wrote*. Charlottesville: U of Virginia P, 2018.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- . *Obras completas*. Vol. 2. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- Cervera Salinas, Vicente. *La poesía de Jorge Luis Borges: Historia de una Eternidad*. Murcia: Universidad de Murcia, 1992.
- Cuesta Abad, Jose María. *Ficciones de una crisis, poética e interpretación en Borges*. Madrid: Col. Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, 1995.
- Derrida, Jacques. *La dissémination*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- Echevarría, Arturo. *Lengua y literatura de Borges*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- Lafon, Michel. *Borges ou la réécriture*. Paris: Editions du Seuil, 1990.
- Louis, Annick. *Borges: Oeuvre et Manœuvre*. Paris: L'Harmattan, 1997.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.
- Premat, Julio. *Borges*. Vincennes-Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2018.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed. Madrid: Espasa, 2014. <<https://dle.rae.es>>

