



**HAL**  
open science

## L'anthologie, un mode dévié

Annick Louis

► **To cite this version:**

Annick Louis. L'anthologie, un mode dévié. L'Anthologie, Histoire et enjeux d'un mode éditorial du Moyen Âge au XXIe siècle, 2014, Reims, France. hal-01992923

**HAL Id: hal-01992923**

**<https://hal.science/hal-01992923>**

Submitted on 26 Jul 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## L'anthologie, un mode dévié

Annick LOUIS

Université de Reims-Champagne-Ardenne – CRIMEL

Ce travail propose une réflexion sur la question de l'anthologie comme mode *dévié*. Nous partons de l'idée que les anthologies sont des modes spécifiques d'exposition et de diffusion de conceptions littéraires qui ne correspondent pas nécessairement à celles explicitées dans leur paratexte (préface, postface, quatrième de couverture<sup>1</sup>). L'accent sera mis ici sur la notion d'auctorialité, et sur les rapports entre l'anthologie et les œuvres complètes, qui permettent de saisir la forme-anthologie en tant que mode dévié. L'analyse prend pour base le cas de l'*Anthologie de la littérature fantastique* compilée par Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares et Silvina Ocampo et éditée à Buenos Aires en 1940<sup>2</sup>, qui peut être considérée comme l'acte de fondation du fantastique latino-américain.

### *L'anthologie comme mode dévié*

La première édition de l'*Anthologie de la littérature fantastique*<sup>3</sup> répond à une logique particulière : elle cherche à déplacer une série, afin de mettre en évidence une nouvelle conception du genre fantastique. En ce sens, les trois compilateurs vont utiliser l'anthologie pour dévier un genre, et aussi pour proposer une nouvelle conception de la notion de genre, qui met en question les tendances dominantes dans le milieu intellectuel de l'époque. Voyons quels sont les traits qui amènent à poser cette hypothèse.

Accompagnés d'une préface signée par Bioy Casares, les textes compilés sont tantôt des récits autonomes (*Enoch Soames* de Max

1. Voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
2. Buenos Aires, Sudamericana/Laberinto, 1940.
3. Il existe une deuxième édition, sous le même titre, éditée également par Sudamericana, en 1965, dans la collection Piragua. L'organisation des textes y est modifiée. J'étudie la question dans « Definiendo un género. *La Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 49, n. 2, déc. 2001, p. 409-437.

Beerbohm par exemple), tantôt des pièces de théâtre (*Dónde está marcada la cruz* de Eugene Gladstone O'Neill), tantôt des fragments venant de romans (de l'*Ulysse* de Joyce par exemple). L'organisation ne répond pas à un ordre chronologique, ni alphabétique, ni géographique, ce qui écarte toute notion d'évolution et d'histoire du genre ; le fantastique n'est pas non plus identifié à une période historique ou à une littérature nationale, ni donc à un genre spécifique (roman, nouvelle, etc.). En même temps, la nature des textes réunis – des récits autonomes, mais aussi des fragments de romans, de pièces de théâtre, de textes mythologiques – propose l'idée que le fantastique peut ne pas être un récit autonome mais un *effet fragmentaire* qui se présente dans le cadre d'un texte où un autre genre domine. Ainsi l'anthologie juxtapose des textes, sur lesquels elle inscrit un genre, et en même temps, l'ensemble forge une conception de ce genre, le fantastique. Ce double fonctionnement accorde à l'anthologie son efficacité et permet d'expliquer la portée qu'elle acquit dans la culture argentine et hispano-américaine<sup>4</sup>. En effet, l'*Anthologie de la littérature fantastique* crée un contexte de production dans lequel viendra s'insérer la pratique du fantastique que ses compilateurs ont *en tant que lecteurs*, et celle de nombreux jeunes auteurs hispano-américains. En 1940, Borges, Bioy Casares et Silvina Ocampo font leurs débuts dans le récit ; le plus célèbre de ces auteurs, Borges, vient de publier *Histoire de l'éternité*<sup>5</sup>, « Pierre Ménard, autor del Quijote<sup>6</sup> », et « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius<sup>7</sup> », paru également dans l'*Antología de la literatura fantástica*<sup>8</sup> ; Silvina Ocampo, qui s'était consacrée jusque là essentiellement à la poésie, était l'auteur d'un ensemble de nouvelles au genre hybride, à la charnière entre fantastique, merveilleux, absurde, paru en 1936 sous le titre de *Viaje*

4. Dans *Borges en la conformación de la Antología de la literatura fantástica*, México, Porrúa, 2012, Daniel Zavala Medina soutient également que les traits spécifiques de cette anthologie ne peuvent être expliqués uniquement en fonction de la conception du fantastique que les compilateurs souhaitent véhiculer.
5. Buenos Aires, Vial y Zona, 1936.
6. « Pierre Ménard, autor del Quijote », *Sur*, 56, mai 1939, p. 7-16. En volume dans *Ficciones*, Buenos Aires, Sur, 1941 ; en français *Fictions, Œuvres complètes*, éd. Jean-Pierre Bernès, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 467-475, t. 1.
7. « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », *Sur*, 68, mars 1940, p. 30-46. En volume dans *Ficciones*, Buenos Aires, Sur, 1941 ; en français *Fictions, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 452-467.
8. « Las ruinas circulares », *Sur*, 75, déc. 1940, p. 100-106 est donc paru la même année et le même mois que *Antología de la literatura fantástica*. En volume dans *Ficciones*, Buenos Aires, Sur, 1941 ; en français *Fictions, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 475-480.

*Olvidado (Voyage oublié<sup>9</sup>)* ; quant à Bioy Casares, il avait publié cinq ouvrages, parmi lesquels le dernier, *La Invención de Morel (L'Invention de Morel)*, est édité avec une préface de Borges qui constitue un véritable manifeste en défense de leur conception du fantastique<sup>10</sup>.

Si le mode d'organisation de cette anthologie reste déroutant, le contenu l'est également. En effet, elle ne propose aucun des auteurs attendus par le public lettré argentin, imbu de culture européenne. Roger Caillois (qui, je le rappelle a vécu en Argentine entre 1939 et 1945) signale, dans une lettre à Victoria Ocampo, lors de la publication de *l'Anthologie de la littérature fantastique*, certains des problèmes qu'elle pose à ce lectorat : « J'ai vu l'Anthologie Borges-Adolfo-Silvina : elle [est] déconcertante à tout point de vue. Jusqu'à présent l'Allemagne passait pour le pays par excellence de la littérature fantastique : il n'y a pour ainsi dire aucun Allemand (Kafka est juif et tchèque) dans l'anthologie. Peut-être un oubli ? Quant à y mettre Swedenborg, c'est une gageure : il n'a jamais eu l'intention d'écrire de la littérature fantastique. Et si l'on s'occupe de la littérature fantastique involontaire, alors on peut commencer par la Bible et quelques autres œuvres de même type, assez importantes<sup>11</sup> ». Caillois ajoute : « Je ne trouve pas non plus très correct d'y avoir mis M.L.D. et Borges lui-même. D'ordinaire qui fait une anthologie évite de s'y placer », un commentaire qui met en évidence le lien entre l'esthétique narrative de Borges et la réalisation de *l'Anthologie de la littérature fantastique*<sup>12</sup>. On peut dire que Caillois constate ici l'opération par laquelle une tradition du fantastique est remplacée par une autre, nouvelle, dont les principes semblent le surprendre et l'indigner ; l'idée d'une littérature fantastique *involontaire* met en valeur le fait que les compilateurs ont privilégié un effet de lecture au détriment des classements génériques

9. Bs.As., *Sur*, 1937. Silvina Ocampo (1903-1993) était une des sœurs de Victoria Ocampo, femme de lettres argentine, et fondatrice de la revue *Sur*.
10. *Diecisiete disparos contra lo porvenir*, Bs.As., Tor, 1933 ; *Caos*, Bs.As., Vial y Zona, 1934 ; *La nueva tormenta o la vida múltiple de Juan Ruteno*, Bs.As., Imprenta de don Francisco Colombo, 1935, illustré par Silvina Ocampo ; *La estatua casera*, Bs.As., Ediciones Jacarandá, 1936 ; *Luis Greve, muerto*, Bs.As., Editorial Destiempo, 1937 ; *La Invención de Morel*, Buenos Aires, Losada, 1940. Bioy a renié des quatre premiers, qu'il n'a jamais voulu rééditer.
11. *Correspondance. Roger Caillois-Victoria Ocampo*, Paris, Stock, 1997. Lettres rassemblées et présentées par Odile Felgine avec la collaboration de Laura Ayerza de Castilho, p. 114-115.
12. Il s'agit probablement d'une erreur, et les initiales désignent María Luisa Bombal, l'écrivain chilien. *Correspondance Victoria Ocampo-Roger Caillois, op. cit.*

conventionnels<sup>13</sup>. Les écrivains et les textes associés au genre à partir de la tradition européenne (le roman gothique, Ambrose Bierce, E.T.A. Hoffmann, ainsi que d'autres écrivains mentionnés cependant dans la préface de Bioy Casares) cèdent donc leur place à une compilation faite d'une juxtaposition de fragments et de récits autonomes, venant d'œuvres et d'auteurs qui n'étaient pas, à l'époque, associés au fantastique (Chesterton, Joyce, Swedenborg, etc.). En un sens, on peut dire que nos compilateurs (en tout cas, Borges et Bioy) se servent des anthologies pour déplacer le gothique du lieu où il est attendu (le fantastique) vers un espace où il ne l'est pas – le policier. Ainsi, *Los mejores cuentos policiales* (*Les meilleurs récits policiers*), compilé par Borges et Bioy en 1951, contient le texte « Personnas o cosas desconocidas » (« Persons or Things Unknown ») de John Dickson Carr, qui se déroule dans une ambiance gothique<sup>14</sup> ; le texte fait également partie de ces récits où une solution surnaturelle est proposée, puis remplacée par une de l'ordre du naturel.

La stratégie des compilateurs aboutit ici à la création d'un genre, celui que nous identifions aujourd'hui au fantastique hispano-américain, puisque des auteurs du sous-continent y sont représentés dès la première édition (María Luisa Bombal, Borges, Santiago Dabove). Mais l'effet de l'anthologie et le succès de la conception du fantastique véhiculée deviennent évidents dans la deuxième édition, celle de 1965, puisque les auteurs hispano-américains occupent une place plus importante ; en effet, on y trouve Cortázar, Bianco<sup>15</sup>, Elena Garro, H. A. Murena, Juan Rodolfo Wilcock, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Borges, ce qui met en évidence la productivité de cette nouvelle conception du genre. Par ailleurs, comme on l'a dit, l'*Anthologie de la littérature fantastique* contient une préface de Bioy, qui contredit en partie les principes sur lesquels repose l'anthologie, en particulier en ce qui concerne la question de l'explication. En effet, Bioy soutient que la présence, dans

13. À propos de Caillois et l'Argentine, voir Odile Felgine, *Roger Caillois : biographie*, Paris, Stock, 1994 ; A. Louis, « Caillois-Borges, ou qu'est-ce qui s'est passé », *Diagonales sur Roger Caillois, Syntaxe du monde, paradoxe de la poésie*, Jean-Patrice Courtois et Isabelle Krzywkowski (dir.), Paris, L'Improviste, 2002, p. 81-101 ; A. Louis, « Étoiles d'un ciel étranger. Roger Caillois et l'Amérique Latine », *Littérature « Roger Caillois »*, n°170, juin 2013, p. 71-81.

14. Bs.As., Emecé, 1<sup>a</sup> ed. 1951.

15. D'après divers témoignages, *Sombras suele vestir* de José Bianco devait paraître dans la première édition de la *Antología de la literatura fantástica*, mais Bianco ne put l'achever à temps.

le récit, d'une explication aux événements fantastiques constitue un des critères qui permettent de les classer ; cependant, ce critère n'est pas appliqué dans le volume, et les récits qui ne proposent aucune explication aux événements surnaturels sont nombreux. Par ailleurs, la lecture de *l'Anthologie de la littérature fantastique* donne l'impression d'une superposition de critères de classement des textes, ou alors, d'une absence de critère de classement, d'autant que le montage ne rapproche pas les textes qui présentent des traits similaires.

Ce cas permet de faire le constat d'un des principes qui régit les anthologies. En effet, si toute anthologie choisit un axe – soit chronologique, soit géographique, soit un auteur, celui-ci constitue rarement son véritable objet, ou en tout cas, son objet unique. L'anthologie peut ainsi être perçue comme un *objet dévié*, un type de construction qui tout en traitant explicitement d'un objet, en propose un autre, qui reste, la plupart du temps, implicite<sup>16</sup>. Ce trait spécifique permet de comprendre ce qui peut amener un intellectuel ou un écrivain à préférer, dans certains cas, l'anthologie comme mode d'exposition (et donc à écarter l'essai). De plus, les anthologies se destinent à un public non spécialisé, contrairement aux ouvrages théoriques et aux essais littéraires, généralement destinés à un public de spécialistes. Sans oublier que dans ce genre, les textes font l'objet d'une médiation de la part de spécialistes, à travers le choix et à travers un péri-texte explicatif. Ainsi, les anthologies présentent la particularité d'être des ouvrages qui se situent dans un territoire spécifique, dessiné par les spécialistes (auteurs, critiques et éditeurs) et ré-approprié par des lecteurs en quête soit d'un guide, soit d'une vision autre que celle qu'ils ont d'une question, d'un auteur ou d'un genre. Cette ré-appropriation devient possible en raison du fait que les problèmes et les enjeux théoriques posés par une anthologie ne trouvent pas de résolution explicite, alors qu'un essai critique ou théorique a pour but de présenter un enjeu, de le développer, en menant une démonstration.

16. Ma perspective diffère ici de celle d'Emmanuel Fraisse (*Les Anthologies en France*, Paris, Puf, 1997), qui propose trois traits de définition de l'anthologie : l'organisation réfléchie dans un appareil critique, la multiplicité des textes, la multiplicité des auteurs. Il considère que dans une anthologie l'organisation est guidée par des principes critiques explicites ; ainsi l'anthologie apparaît comme l'expression d'une conscience critique de la littérature.

Si le péritexte qui accompagne l'anthologie cherche à expliciter les principes qui régissent l'organisation du volume, ce mouvement n'équivaut en rien à une démonstration systématique. Par ailleurs, si on peut considérer que la lecture de certains types d'anthologies modifie la vision que le lecteur a d'un genre, d'un auteur, de la littérature d'un pays, ce processus ne repose pas sur un raisonnement explicite, mais sur l'effet que certains montages peuvent avoir sur nos conceptions ; l'essentiel se joue dans la lecture du montage.

À ceci on peut rajouter que l'anthologie possède une dimension prescriptive par rapport à la littérature. Parce qu'elle définit un objet, elle constitue une incitation, à travers la diffusion d'une conception, à adopter celle-ci, c'est-à-dire à rendre productive la conception d'un genre, d'une école, d'une tendance littéraire par l'écriture elle-même. En ce sens, on peut dire que l'anthologie travaille pour générer une identité, et la rendre reconnaissable auprès d'une communauté de lecteurs définie. Bien entendu, cela ne signifie pas qu'elle réussisse toujours à le faire ; bien des anthologies échouent en ce qui concerne la mise en place d'un territoire reconnaissable – ce qui n'en fait pas pour autant de mauvaises anthologies, ou des anthologies inintéressantes. Parce qu'elles sont soumises à une série de restrictions éditoriales, ou en raison des objectifs *déviés* des compilateurs, les anthologies peuvent sembler contredire les conceptions présentées dans le péritexte, et deviennent parfois des objets hybrides, qui manquent de cohérence.

### *L'anthologie en collaboration*

Mais on peut considérer l'anthologie comme un objet *dévié* pour une autre raison : parce qu'elle présente un cas particulier d'extension de la catégorie auctoriale (qui est un phénomène particulièrement actuel). L'anthologie propose une forme d'auctorialité moderne, qui réactive des modèles traditionnels. Roland Barthes rappelle dans *Critique et vérité* les quatre fonctions distinctes, au Moyen Âge, de ce qu'on considère comme un auteur depuis l'âge moderne : le *scriptor*, qui recopiait sans rien ajouter ; le *compilator* qui réunissait des textes mais n'ajoutait jamais du sien ; le *commentator*, qui n'intervenait de lui-même dans le texte recopié que pour le rendre intelligible ; l'*auctor*, qui donnait ses propres idées

en s'appuyant toujours sur d'autres autorités<sup>17</sup>. La vision critique, affirme Barthes, commence au niveau du *compiler* lui-même ; il n'est pas nécessaire d'ajouter de soi à un texte pour le « déformer » ; il suffit de le citer, de le découper pour se l'approprier, la capacité à générer et à mettre en circulation de nouvelles significations pouvant être identifiée à la notion traditionnelle de création. Ainsi, si les anthologies *dévient* l'attention vers le compilateur, c'est parce qu'elles proposent aussi son portrait : elles ne donnent pas les traits d'un sujet, mais elles exposent la conception que le compilateur a d'une question, d'un genre, d'une littérature nationale, c'est-à-dire de l'axe choisi comme axe organisateur, et, comme on l'a suggéré, d'axes qui restent implicites.

Concernant la question de l'auteur, malgré les acquis imposés par « La mort de l'auteur » de Roland Barthes, et la réponse de Michel Foucault dans « Qu'est-ce qu'un auteur<sup>18</sup> ? », nous pouvons affirmer que la figure de l'auteur joue toujours un rôle essentiel dans la construction de notre relation à la littérature (on peut dire : à l'art en général<sup>19</sup>). Cependant, le public et les spécialistes ont transformé leur relation à l'auteur sans que cette catégorie perde en poids ou en actualité, car il ne fait aucun doute que la critique académique apporte – tout comme les média – sa contribution à ce qu'on peut appeler la *construction du désir d'auteur*<sup>20</sup>, ou « culte de l'écrivain », (dans les termes de Daniel Fabre<sup>21</sup>), par exemple, en continuant à considérer l'auteur comme un axe organisateur d'objets d'étude et de corpus, ce qui assure la pérennité de la catégorie<sup>22</sup>. Or, malgré cette persistance, notre conception a été radicalement transformée, dans la mesure où on a commencé à reconnaître le caractère créatif d'une série de tâches et de pratiques qui auparavant n'étaient pas considérées comme relevant de l'auctorialité – parmi lesquelles la

17. *Critique et vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 77.

18. *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 61-67 ; Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, t. I (1954-1969), Paris, Gallimard/NRF, 1994, p. 789-819.

19. Voir Bernard Edelman, Nathalie Heinich, *L'Art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, La Découverte/Armillaire, 2002.

20. *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1973, p. 45-46.

21. Daniel Fabre, *L'Institution de la Culture. Anthropologie de l'écriture : le culte de l'écrivain*, Séminaire, E.H.E.S.S./Paris, 2000-2001.

22. « Monument Borges ou qu'est-ce qu'un auteur ? » *Québec français*, 159, automne 2010, p. 33-36.



traduction<sup>23</sup>, la compilation, la mise en scène, le montage d'une exposition, et bien d'autres. Le mouvement a amené à une extension de la catégorie auctoriale. Foucault notait déjà que répéter que l'auteur a disparu est insuffisant, il s'agit de repérer l'espace laissé vide par la disparition de l'auteur, de suivre la répartition des lacunes et des failles, et de guetter les emplacements, les fonctions libres que cette disparition fait apparaître. Une des ces fonctions, un de ces emplacements, est donc l'auctorialité propre à l'anthologie.

C'est ainsi que nous pouvons dire que la question n'est pas *qui est l'auteur d'une anthologie ?* mais : *quel type d'auctorialité propose l'anthologie ?* Une première réponse est que cette forme met en avant l'auteur comme *volonté*, bien que celle-ci souffre des restrictions imposées par la logique éditoriale. La notion de *volonté* implique ici un processus de sélection et d'organisation, c'est-à-dire une manipulation de corpus, ainsi qu'une mise en place de significations et de facettes de la littérature, à différents moments historiques, dans des circonstances variées. Les anthologies proposent une image de l'auteur qui ne concerne pas un texte mais autre chose : l'auctorialité d'un axe, d'un genre, d'une vision, d'une catégorie, à l'intérieur desquelles des auteurs prennent place. Ainsi, si l'anthologie propose de nouvelles possibilités d'auctorialité, des figures de cas autres que celles qui participent de l'opposition entre auctorialité individuelle et écriture collective ; elles constituent des pratiques qui ont acquis le statut de création artistique.

À partir de l'*Anthologie de la littérature fantastique* on peut donc affirmer que cette forme pose le double problème de l'auctorialité dans une anthologie et du travail en collaboration, qu'on pourrait appeler *anthologie en collaboration*, genre pratiqué par Borges, souvent en compagnie de Bioy Casares. En effet, les deux amis sont les auteurs d'une série d'ensemble de textes d'auteurs différents réunis sous le titre de « Musées », et publiés dans deux revues différentes : *Destiempo*, éditée par eux-mêmes, sans signature, en 1936 et 1937 ; *Los Anales de Buenos Aires*, revue dirigée par Borges, sous le pseudonyme de B. Suárez Lynch (qui étaient les noms de deux ancêtres

23. Efrain Kristal a étudié un cas d'auctorialité similaire, celui de la traduction, en soulignant le statut auctorial qu'elle a pour Borges, ainsi que le rôle qu'elle a joué sans son processus d'écriture, dans *Invisible Work. Borges and Translation*, Vanderbilt University Press, 2002.

de Borges et Bioy<sup>24</sup>). De plus, à partir de 1942, Bioy et Borges entameront un travail d'écriture en collaboration, de longue durée<sup>25</sup>. L'ensemble de ces textes, et en particulier les « Musées », renvoie au problème du statut d'auteur dans une collaboration. Si dans le cas de Borges la critique a eu tendance à mettre en valeur les traits de ces textes et anthologies qui correspondent à son esthétique, on ne peut douter que la réunion de nos trois compilateurs ait produit un effet culturel spécifique, et donné lieu à une forme auctoriale qui mise sur l'autonomisation des textes par rapport au nom d'auteur.

Ainsi, on voit surgir un type de pratique spécifique : le travail de compilateur d'une anthologie acquiert une spécificité dans la pratique de Borges, Bioy et Silvina qui permet d'expliquer les traits particuliers de l'objet qui en résulte. Identifier l'apport personnel de chaque compilateur-auteur devient dérisoire, puisque la spécificité de l'auteur collectif ne peut être appréhendée qu'à partir de la reconnaissance du statut auctorial des trois créateurs de l'anthologie. L'anthologiste est un auteur, mais un type particulier d'auteur, dont le travail se trouve à mi chemin entre l'écriture littéraire et la tâche du critique. Dans la pratique du genre de l'anthologie se superposent l'écriture (ici : fictionnelle, relevant du fantastique) et celle de la critique littéraire.

### *Anthologie et œuvres complètes*

Une série de traits semble opposer les œuvres complètes et l'anthologie.

Tout d'abord, on peut dire que les œuvres complètes reposent sur la prise en charge d'une fiction de totalité. Les anthologies, en revanche, sur la prise en charge d'une fiction de représentativité. Bien entendu, il s'agit pour les *Œuvres complètes*, d'une convention de représentation d'une totalité. En tant que lecteur, soit nous acceptons le pacte qui nous est proposé – et qui consiste dans la

24. Il existe trois numéros de *Destiempo*, publiés entre oct. 1936 et déc. 1937 ; chaque numéro contient une section « Musés ». *Los Anales de Buenos Aires* fut publiée entre janvier 1946 et 1948, et comprend 23 numéros. Les « Musées » figurent aux numéros 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.

25. Sur ce sujet, voir A. Louis « Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares : l'édification des rapports », *Revue des deux océans*, n°2, automne 1997, p. 269-289, et « Une collaboration exemplaire : Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares et Hugo Santiago », *ibid.*, p. 337-346.

croissance que ce type de volume contient l'état le plus développé, le plus complet et le plus actuel des écrits d'un auteur ; soit elles n'ont pas raison d'être. Cela renvoie à l'idée que les encyclopédies, les œuvres complètes, les anthologies constituent des objets dont la spécificité vient de leur statut ambigu, du fait de se présenter à la fois comme des totalités et comme des fragments. Si on accepte ce caractère conventionnel des *Œuvres complètes*, celles-ci peuvent être considérées comme des anthologies, dont l'axe organisateur est cette convention de complétude. Or, si l'anthologie partage ce trait, elle n'en est pas moins une forme spécifique car la compilation se projette sur des corpus variés, dont la majeure partie est exclue du volume.

Par ailleurs, les *Œuvres complètes* et les anthologies peuvent être considérés comme des objets répondant à des démarches inverses. Les *Œuvres complètes* englobent, rapatrient ; les anthologies dispersent, convoquent en permanence l'absent. Mais ces deux formes éditoriales semblent également répondre à des logiques éditoriales opposées : la logique éditoriale qui aspire à la publication d'une totalité de textes, organisés à partir de paramètres variés, et une logique auctoriale, qui souhaite présenter un nombre limité de textes, donnés comme ayant une signification particulière pour l'auteur.

Cependant, le cas de Borges montre comment ces logiques peuvent être déviées, et la façon dont ces principes peuvent être corrompus. La publication de ses premières œuvres complètes se fait sur son initiative entre 1953 et 1960, à Buenos Aires ; Borges soumet alors son œuvre à un processus radical de sélection, à travers lequel il réduit sa production – celle-là même qui est présentée sous le titre d'*Œuvres complètes* – à moins d'un tiers de son volume<sup>26</sup>. Or, ce mouvement par lequel il produit ses premières *Œuvres complètes*, se trouve aussi à l'origine de son *Anthologie personnelle*<sup>27</sup>, de façon à ce que ces deux formes éditoriales s'impliquent l'une l'autre. Si les *Œuvres complètes* et l'*Anthologie personnelle* répondent à des choix différents et proposent une image très différente de l'œuvre, elles semblent interdépendantes : c'est la mise en place des *Œuvres complètes* qui permet la naissance de l'*Anthologie personnelle*. Mais Borges dévie ces genres aussi parce que l'*Anthologie personnelle* est construite

26. Voir A. Louis, *Jorge Luis Borges : œuvre et manœuvres*, Paris, L'Harmattan, 1997.

27. Buenos Aires, Sur, 1961.

comme un espace de renouvellement de son engagement pour certaines conceptions littéraires, dans la mesure où aucun paramètre ne semble organiser les textes. Cette absence de classement de la *Antología Personal* propose une réflexion sur la notion de genre littéraire, sur la spécificité de ceux-ci, et une exemplification du caractère productif des croisements génériques. En revanche, la *Nueva Antología Personal*, de 1968, proposera un classement générique des textes (Poésie, Proses, Récits, Essais) qui, malgré les apparences, ne doit pas être considérée comme une taxonomie mais comme une reprise des réflexions bourgeoises sur le genre sous un angle différent<sup>28</sup>. Il en résulte une image multiple de l'œuvre, qui se renouvelle, tout comme son corpus, se donnant à lire dans des contextes éditoriaux distincts. Dans la pratique bourgeoise de ces genres, un trait commun peut être décelé : anthologie personnelle et *Œuvres complètes* s'émancipent des volumes publiés auparavant, alors que la chronologie textuelle est démontée. L'image de l'œuvre et du genre est ainsi renouvelée, en mettant en avant des aspects nouveaux, parfois ignorés de certains écrits.

Nous pouvons signaler un dernier trait qui différencie les anthologies et les *Œuvres complètes*. Dans ces dernières, l'effet essentiel est dans les textes, qui constituent une plénitude. Dans les anthologies, c'est l'espace blanc qui sépare un texte de l'autre qui est déterminant ; en effet, ces points de jonction et de séparation, ces blancs où, comme dirait Barthes, le texte *baille*, et qui met en scène une *apparition-disparition*<sup>29</sup>. Ce lieu de passage où le lecteur arrête son regard, il sort d'un texte ou d'un fragment, se prépare à entrer dans le suivant ; c'est l'espace où il revient vers l'axe organisateur de l'anthologie, où il se pose des questions sur le rapport entre chaque texte. Si dans le collage l'important est l'effet provoqué par la mise en contact, la continuité et la rupture que provoque ce rapprochement, l'anthologie opère à partir de la mise en scène de bords qui ne se touchent pas : l'espace de mise en contact entre les textes est celui qui sollicite le lecteur et l'incite à la réflexion. Cet espace *d'apparition-disparition*, de transition, incorpore le lecteur, l'engageant à partager l'auctorialité de l'anthologie. Par moments, la succession semble répondre à l'association d'un nom, d'une référence,

28. *Nueva Antología Personal*, Buenos Aires, Emecé, 1968.

29. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 19.

d'un mot contenu dans le texte précédent et qui se retrouve dans le suivant. Pour un exemple, dans l'*Anthologie de la littérature fantastique*, on peut renvoyer à la mise en contact entre les récits « La noche incompleta » de Manuel Peyrou et « Ante la ley » (« Devant la loi ») de Kafka qui se succèdent ; à la fin du texte de Peyrou, l'assassin se présente à la police pour se rendre, et le texte suivant est « Devant la loi ». L'association ne se fait donc pas entre deux textes ou deux auteurs mais entre un élément de la fin du premier récit et un du début du deuxième.

### *Effets d'anthologie*

L'*Anthologie de la littérature fantastique* constitue un objet exceptionnel dans sa complexité tout comme en raison des questionnements qu'elle suscite. Sa structure s'oppose à deux conventions du genre. D'une part, elle rejette violemment un usage didactique de la compilation, en tout cas au sens traditionnel du mot, puisque si elle met en place un parcours guidé, les principes qui l'organisent restent implicites ; on peut dire qu'elle propose une réflexion sur le genre (et sur la notion de genre) mais non pas une réponse explicite aux questions : qu'est-ce que le fantastique ? qu'est-ce qu'un genre littéraire ? Les compilateurs eux-mêmes ne souhaitent pas fournir de réponse, mais susciter une série de questionnements, et laisser la place au lecteur pour qu'il essaie d'y répondre lui-même. Il y a là une stratégie délibérée qui répond à une conception particulière de ce qui est didactique : d'après la conception de Borges, pour qui cette attitude impliquait une mise en question radicale de paradigmes épistémologiques familiers<sup>30</sup>. L'*Anthologie de la littérature fantastique* rejette aussi une autre tendance des anthologies : elle ne propose pas une économie de la lecture car, pour les lecteurs de 1940, elle n'a pas pu constituer un moyen de connaître un genre reconnu, ou une façon d'épargner de l'argent, du temps, des efforts, parce qu'elle ne propose pas des textes attendus, ou l'illustration d'un concept connu ou des textes représentatifs. Même s'ils refusent d'entrer dans la logique d'une histoire du genre, les compilateurs sont conscients du caractère historique de la lecture ;

30. Enrique Pezzoni, *Enrique Pezzoni, lector de Borges*, Bs.As., Sudamericana, 1999, édité par A. Louis, p. 94-96.

pour cette raison, l'*Anthologie de la littérature fantastique* constitue un attentat contre une conception spécifique du genre, qui traduit la confiance qu'ils avaient dans la possibilité de modifier la vision de la littérature fantastique des lecteurs de l'époque. Cette confiance ne vient pas uniquement de la reconnaissance de leurs propres capacités intellectuelles et de leur conscience des enjeux éditoriaux, mais aussi d'une conception du lecteur dépourvue de tout paternalisme intellectuel, qui reste étroitement liée à la notion d'auteur véhiculée par l'anthologie, et s'exprime dans la pratique même de la sélection des textes proposés au lecteur.

Le succès de l'*Anthologie de la littérature fantastique* est lié à l'efficacité du mode d'exposition du genre, mais aussi au montage proposé par les compilateurs. Elle relève d'un ensemble de stratégies éditoriales borgésiennes qui ont permis d'inscrire une conception de la littérature et une idéologie particulières dans la culture argentine, dont le plus grand succès fut l'imposition d'une bibliothèque qui apparaît aujourd'hui comme naturelle et universelle, bien qu'elle reste un trait identitaire argentin. Tel que le signale Pezzoni, Borges modifia les habitudes de lecture des Argentins, et leurs conceptions littéraires de façon durable<sup>31</sup>. L'*Anthologie de la littérature fantastique* n'a pas été traduite, mais le fantastique hispano-américain qu'elle a contribué à fonder, à développer et à rendre reconnaissable fait aujourd'hui partie d'un patrimoine littéraire universel.

---

31. A. Louis, *Jorge Luis Borges : œuvre et manœuvres*, op. cit., p. 67-120.