



**HAL**  
open science

## **Contre la description. La poétique de Borges, entre couleur locale et traits de circonstance.**

Annick Louis

### ► **To cite this version:**

Annick Louis. Contre la description. La poétique de Borges, entre couleur locale et traits de circonstance.. Ekphrasis, narration et description, CRAL-CEHTA, Jul 2003, Paris, France. <hal-03143858>

**HAL Id: hal-03143858**

**<https://hal.science/hal-03143858v1>**

Submitted on 17 Feb 2021

**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.



HAL Authorization

Annick Louis  
Université de Reims, CRAL

***Contre la description. La poétique de Borges, entre couleur locale et traits de circonstance.***

C'est vers la fin des années vingt et le début des années trente, que l'esthétique de Jorge Luis Borges subit une série de transformations qui aboutiront à un déplacement générique : Borges va de la poésie au récit, mais comment ?

Ce phénomène que la critique a appelé « la naissance du Borges narrateur » a été marqué par une série de traits textuels qui définissent ce processus moins comme une rupture que comme un *glissement* : dans sa production des années vingt, le sujet poétique se construit à partir d'une série d'instantanées de la ville, le mouvement venant exclusivement de la promenade solitaire du sujet poétique dans un Buenos Aires désert. La succession d'images, dira Borges en 1929, a caractérisé la première étape du cinéma et des avant-gardes historiques ; mais dès 1929, le septième art lui apparaîtra comme un *art narratif*<sup>1</sup>. Le cinéma fait son apparition dans l'essai borgésien comme artefact narratif moderne dès cette date ; son premier texte sur le 7ème art porte sur le changement de nom qui se produit en Argentine vers la fin des années trente, dans lequel il perçoit aussi un changement esthétique : le « biographe » (c'est le terme employé en Argentine pour désigner le cinéma jusqu'à ce moment-là) devient « cinématographe ». Toujours à contre courant, Borges oppose l'idée de « l'écriture de la vie » à celle de « l'écriture du mouvement », pour, bien évidemment, revendiquer la première ; le changement de nom irait donc, d'après lui, dans le sens inverse des transformations de cet art ; pour Borges l'idée de récit n'est pas contenue dans celle de mouvement mais dans celle du destin d'un héros<sup>2</sup>.

Dans sa propre production un mouvement parallèle à celui qu'il attribue à l'évolution du cinéma se produit : ses premières tentatives d'incorporation d'une dimension narrative à sa poésie datent de cette période, quoiqu'on n'y trouve pas de véritable résolution des problèmes posés. Ainsi, la structure de *Cuaderno San Martín* (1929), marque à la fois la rupture de Borges avec une poétique centrée sur l'image, et avec le nationalisme argentin : le monde des faubourgs qui est celui de sa poésie des années vingt ne peut faire l'objet d'un récit – dans la mesure où il est constitué d'images fixes d'une ville déserte ; mais il s'agit aussi d'une tentative de définition d'une identité nationale à partir d'une thématisation d'éléments perçus comme relevant du typiquement argentin, que Borges définira plus tard lui-même comme de la « couleur locale »<sup>3</sup>. La tension description/image fixe et narration se trouve depuis le début dans sa production, depuis *Fervor de Buenos Aires*. (1921), son premier volume poétique,

---

<sup>1</sup> Edgardo Cozarinsky fut le premier à mettre en valeur cet aspect de la production de Borges, dans *Borges en/y/sobre cine*, 1981.

<sup>2</sup> «El cinematógrafo, el biógrafo», *La Prensa*, 2e, 28/04/1929, p.2.

<sup>3</sup> Je rappelle que pendant les années vingt, Borges a publié trois volumes poétiques, *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) et *Cuaderno San Martín* (1929) ; et trois ouvrages critiques, qu'il désavouera par la suite : *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928). En ce qui concerne les avatars de l'édition borgésienne, voir : Annick Louis : « Borges : Estado de la obra », *Proa*, 3ème époque, n. 42, Bs.As., Juillet-août 1999, p.63-70.

et, au fait, elle ne fait que s'accroître, pour être mise en scène, dans l'écriture bourgeoise, dans la biographie qu'il consacre à *Evaristo Carriego*, le poète argentin ; la 1<sup>ère</sup> édition du livre, celle de 1930, comporte 2 photographies d'Horacio Coppola de coins de rue du quartier de Palermo de la fin des années vingt<sup>4</sup>. *Evaristo Carriego* étant mort en 1912, ces photos mettent en évidence la tension, signalée par Borges lui-même, entre document et fiction ; mais aussi celle entre récit (biographique) et portrait.

Rien d'étonnant à ce que l'étape suivante du parcours bourgeois vers le récit soit marquée à la fois par un déplacement d'objet dans sa critique (par rapport aux années vingt) et par la mise en parallèle de techniques narratives du cinéma et de la littérature, en particulier en ce qui relève des recours destinés à « postuler la réalité ». En effet, si les essais bourgeois des années vingt portent essentiellement sur des problèmes (souvent très techniques) concernant la poésie, dès 1930, le centre d'intérêt devient les recours, techniques et problèmes de l'art du récit – dans la littérature et dans le cinéma, puisque le cinéma (américain) est devenu « une vaste littérature »<sup>5</sup>.

La pratique de toute forme d'art pose des problèmes, affirme Borges ; dont certains sont spécifiques et d'autres concernent plusieurs arts; rien n'est aussi impardonnable que de les ignorer. C'est ce que, d'après lui, fait Cecil B. Mille dans « Le signe de la Croix »: « Cecil B. De Mille ignore jusqu'à la perfection que reconstruire des personnages aussi lointains que les martyrs chrétiens des jeux du Cirque et leurs bourreaux romains doit être un problème. »; il ajoute que les résoudre de façon maladroit est déjà un peu mieux que de les ignorer entièrement<sup>6</sup>. À partir de l'identification de ces problèmes narratifs surgit la réflexion sur les procédés et les techniques narratifs qui va marquer l'essai bourgeois à partir des années trente et son passage au récit.

« L'avant dernière version de la réalité », « De l'éthique superstitieuse du lecteur », « La postulation de la réalité », « Films », « L'art narratif et la magie » proposent des réflexions sur quelques uns des problèmes qu'il considère comme essentiels à toute forme de récit, ainsi qu'une discussion de la tradition littéraire argentine – ou plutôt sur les façons dont celle-ci était lue à l'époque, deux phénomènes indissociables: le rejet de toute postulation de la réalité dans l'art résultant d'un rapport dualiste établi entre la réalité-et l'art ; le caractère technique des effets littéraires (autrement dit : le littéraire en tant que procédé) ; le refus de considérer le style (la correction, Flaubert) comme une garantie d'immortalité<sup>7</sup>; la revendication du lecteur aux dépens de la figure d'auteur ; la projection du lien de causalité dans le roman ; enfin, la différence entre couleur locale et traits de circonstance. Tous ces problèmes identifiés et traités

---

<sup>4</sup> *Evaristo Carriego*, Bs.As., Manuel Gleizer, 1930. Contient un portrait de Carriego (anonyme) et deux photos des faubourgs de Buenos Aires d'Horacio Coppola.

<sup>5</sup> « Films », *Sur* 3, hiver 1931 : 171-173 ; *Discusión* 1932 : 101-108, citation page 107. En français: *Œuvres Complètes, Tome 1*, Paris: Gallimard/NRF/La Pléiade, 1993, Édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Bernès : 971. (à partir de maintenant : LP).

<sup>6</sup> « Cinco breves noticias », *Selección*, Cuadernos Mensuales de Cultura, Buenos Aires, n.2, 06/1933. LP: 973.

<sup>7</sup> Plus tard, cette question sera explicitée par Borges dans l'essai consacré à Flaubert : « Flaubert y su destino ejemplar » (« Flaubert et son destin exemplaire), *La Nación*, 2<sup>e</sup>., 12/12/1954 : 1 ; *Discussion* 1957.

par Borges de façon fragmentaire dans ses textes relèvent de la question de la postulation de la réalité dans l'art<sup>8</sup>.

Borges avait fait de la description des faubourgs l'espace de constitution de sa quête d'une esthétique nationale ; rien de très original puisque cette quête a marqué la production littéraire de la plupart de ses contemporains argentins. Mais chez lui, la métaphore apparaît très tôt comme un recours qui établit un rapport entre deux éléments ; et depuis le début des années trente, il va se concentrer sur la dissolution d'une esthétique basée sur le dualisme, la plupart du temps en introduisant, entre le postulat de la réalité et l'esthétique, la notion de genre, dont relève la question de la vraisemblance<sup>9</sup>.

Dans « La postulation de la réalité », Borges identifie trois formes classiques de postuler le réel dans la littérature ; la première, la plus facile d'après lui, consiste à ne donner que les faits qui sont importants ; la deuxième, à concevoir une réalité plus complexe que celle qu'on donne au lecteur et à passer en revue ses dérivations et ses effets ; la troisième, est l'invention circonstancielle, la plus difficile et la plus efficace, que Borges va dorénavant (nous sommes en 1931) associer à Daniel Defoe (et à son roman *Moll Flanders*), auteur dont il affirmera plus tard qu'il a inventé la notion même de trait de circonstance<sup>10</sup>. Voici l'exemple qu'il propose en guise de définition : « Prenons comme exemple un trait fort mémorable de *La Gloire de don Ramiro* : cette pompeuse 'soupe au lard, que l'on servait dans une soupière munie d'un cadenas, pour la défendre de la voracité des pages', qui insinue si bien la misère honteuse, la longue file des serviteurs, la grande bâtisse remplie d'escaliers, de détours et de lumières diverses. »<sup>11</sup> Mais dans cet essai, la deuxième incarnation de cette pratique est le cinéma de Josef von Sternberg - ce que Borges appelle « les « romans cinématographiques oculaires » de Josef von Sternberg », mettant ainsi en relief le lien de parenté – de consanguinité, dirait-il, entre cinéma et littérature.

---

<sup>8</sup> « L'avant dernière version de la réalité », *Síntesis*, a.2, n.15, 08/1928, p.293-297; « De l'éthique superstitieuse du lecteur », *Azul*, a.2, n.8, 01-02/1931, p. 11-14 ; « La postulation de la réalité », *Azul*, a.2, n. 10, 06/1931, p. 13-18 ; « Films », *Sur*, a.1, n.3, hiver 1931, p. 171-173 ; « L'art narratif et la magie », *Sur*, a.2, n.5, été 1932, p. 172-179 ; édités dans *Discussion*, 1932.

<sup>9</sup> Voici quelques-uns des essais consacrés par Borges à la question de la métaphore : « La métaphore », *Cosmópolis*, Madrid, vol. 11, n. 35, 11/1921, p. 395-402, LP: 843-849 ; « El cielo azul, es cielo y es azul », *Cosmópolis*, Madrid, a. 4, vol. 11, n. 44, 08/1922, p. 320-323 ; « Después de las imágenes », *Proa* (2e ép.), a. 1, n. 5, 12/1924, p. 30-32. *Inquisiciones* 1925, LP: 869-870; « Examen de metáforas (1era parte) », *Alfar*, La Coruña, a. 4, n. 40, 05/1924, p. 11-12. *Inquisiciones* 1925; « Examen de metáforas (2da parte) », *Alfar*, La Coruña, a. 4, n. 41, 06-07/1924, p. 4-5; « La metáfora », *La Prensa*, (2da), 31/10/1926, p. 6. *El idioma de los argentinos* 1928; « Indagación de la palabra I », *Síntesis*, a. 1, n. 1, 06/1927, p. 69-76. *El idioma de los argentinos* 1928; Indagación de la palabra II », *Síntesis*, a. 1, n. 3, 08/1927, p. 53-57. *El idioma de los argentinos* 1928; « La simulación de la imagen », *La Prensa*, (2da), 25/12/1927, p. 6. *El idioma de los argentinos* 1928; « Página sobre la lírica de hoy », *Nosotros*, a. 21, n. 219-220, 1927, p. 75-76. Mais en un sens c'est la totalité de sa production essayiste des années vingt qu'il faudrait prendre en compte. Il faudrait également rajouter : *Las kenningar*, Bs.As.: Colombo, 1933.

<sup>10</sup> Borges trace une généalogie, du *Moll Flanders* de Defoe à Marcel Schwob ; à propos de ce dernier, il affirme qu'il « découvrit et traduisit le roman *Moll Flanders*, qui a très bien pu lui enseigner l'art de l'invention circonstancielle. » (Marcel Schwob : *Vies imaginaires*, prologue, *Bibliothèque personnelle*). Sur le rôle joué par Schwob dans le passage au récit de Borges, voir : Annick Louis : *Jorge Luis Borges : Œuvre et manœuvres*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 131-141.

<sup>11</sup> *Discusión*, Bs.As. : Gleizer, 1932, p. 97; LP: 228.

La notion de trait (ou invention) de circonstance vient donc s'ajouter à celle de couleur locale. On ne trouve, cependant, pas de véritable définition de ces deux concepts dans l'œuvre de Borges, sauf par le biais de ce qu'on appelle d'habitude des exemples : « il ne pleut même pas une fois dans le Quichotte » (je ne m'arrête pas ici sur le fonctionnement de la rhétorique borgésienne, qui va à l'encontre de la rhétorique classique : le centre est toujours l'exemple, et jamais l'argument ou l'idée)<sup>12</sup>. Dans un premier moment, avant que Borges ne se lance dans le récit, les traits de circonstances et la couleur locale ne sont pas faciles à différencier ; le trait de circonstance semble être un détail, un élément descriptif, dont les conséquences et les effets sont une affaire du lecteur : ils insinuent sans jamais décrire, ils ne figent pas le récit en un tableau qui serait lié à la trame par un lien psychologique ou logique. Mais à partir de son *Histoire universelle de l'infamie*, les deux notions commencent à s'opposer l'une l'autre : "Le problème essentiel du roman est la causalité – écrit Borges à propos du livre *45 jours et trente marins* de Norah Lange en 1933 -. « Si les détails circonstanciels manquent, tout semble irréel; s'il y en a trop (comme dans les romans de Bove, ou dans *Huckleberry Finn* de Mark Twain) on se méfie de cette vérité si bien documentée et de ses détails dignes de foi. Voici la solution : inventer des détails tellement vraisemblables qu'ils semblent impossibles à éviter, ou tellement dramatiques que le lecteur les préférera à la discussion. »<sup>13</sup>. Cette déclaration, véritable programme narratif, se trouve renforcée par son contexte de publication : la note sur le livre de Norah Lange est publiée dans la même page que « Le peu civil maître de cérémonies Kotsuké no Suké », dans le supplément littéraire du journal *Crítica*, de Buenos Aires, en 1933, dirigé par Borges lui-même<sup>14</sup>.

La vraisemblance apparaît comme une question strictement littéraire qui n'a aucun rapport avec les allusions à des objets, à des faits ou à des personnages réels. Ce qui est vraisemblable l'est en fonction de la constitution de traits circonstanciels de la narration, et relève du genre – et par là même d'une tradition littéraire, mais pas forcément du genre qu'un texte semble convoquer de façon immédiate. Borges va ainsi pousser le refus du réalisme et du naturalisme, très en vogue à l'époque, en particulier lorsqu'il s'agit de produire une littérature à vocation nationale, à l'extrême, en suggérant que les romans qui répondent à ces esthétiques, et qui par là même pratiquent l'art de la couleur locale, sont *peu* vraisemblables.

Mais qu'est-ce que donc la couleur locale ? Une technique littéraire, celle sur laquelle se construit précisément « Le peu civil maître de cérémonies Kotsuké no Suké ». Ce récit, qui aurait pu faire l'objet d'un traitement "exotique", c'est-à-dire dans lequel on pourrait accentuer la couleur locale « orientaliste », propose une parodie de ce regard *de et pour* l'étranger qu'est pour Borges la couleur locale : lorsque le seigneur de Tour d'Ako est condamné à se suicider, le narrateur, après avoir décrit la scène affirme que "les spectateurs les plus éloignés ne virent pas le sang, parce que le feutre était rouge ». Du rouge sur un fond rouge ; Borges dira plus tard, dans le célèbre « L'écrivain argentin

---

<sup>12</sup> Voir: Annick Louis: « Portrait policier: Borges et le roman », *Kriminalromania*, Stauffenburg-Verlag, Hubert Pöppel (Hrsg), 1998, p.43-59 ; « Retórica y argumentación en Borges », *Boletín*9, Rosario, septembre 2001, p.40-52.

<sup>13</sup> "Bibliografía: Norah Lange: 45 días y 30 marineros", *Revista Multicolor de los Sábados*, a. 1, n. 18, p. 5; 12/09/1933.

<sup>14</sup> *Revista Multicolor de los Sábados*, a. 1, n. 18, p. 5; 12/09/1933; repris dans *Histoire Universelle de l'Infamie* (1935).

et la tradition », que lorsqu'on appartient à une culture on est dans l'incapacité de percevoir ses traits distinctifs : ce qui fait partie de notre réalité ne peut apparaître comme un trait spécifique ; la « couleur locale », dans cette conception, relève du regard qu'on porte sur une culture et qui ne peut correspondre qu'à celui d'un faussaire, d'un touriste ou d'un nationaliste. D'après cette logique, pour Borges le recours à la couleur locale qui traduit la tentative de rendre naturel un regard – et donc une identité – alors que lui prêche en faveur de gestes esthétiques qui tendent à *rendre étranger* ce qui nous apparaît comme naturel ; l'absence de couleur locale devient ainsi une marque d'authenticité culturelle. D'où le célèbre renvoi à Gibbon (*Decline and Fall*): dans le Coran il n'y aurait pas de chameaux car Mahomet en tant qu'arabe n'avait pas à savoir que les chameaux étaient typiquement arabes<sup>15</sup>. Percevoir et présenter comme naturel ce qui appartient à l'ordre du culturel et de l'histoire ; une des leçons que Borges retient des avant-gardes, c'est la volonté de regarder comme étranger ce qui semble naturel – au niveau des esthétiques – et de faire participer le lecteur de ce regard. Se situant ainsi à la fois à l'intérieur de la culture argentine et à l'extérieur de celle-ci, Borges l'a « dénaturalisée », en mettant en évidence la façon dont les États modernes tendent à transformer en *nature* ce qui appartient à l'ordre du *culturel* et de *l'historique*. La littérature de Borges s'est proposée de transformer ce regard en patrimoine culturel des argentins, entreprise qui fut en partie couronnée de succès<sup>16</sup>.

Pour en revenir à *Evaristo Carriego* : inclure dans cette biographie (qui est à la fois le portrait de Carriego, celui du faubourg et celui du jeune poète Borges)<sup>17</sup> des photos montrant le quartier poétisé par Carriego *tel qu'il était à l'époque de Carriego*, aurait relevé de la couleur locale ; telles que se présentent les choses dans cette première édition, ces photos relèvent du trait de circonstance, car elles marquent le refus d'une « extravagante reconstruction (archaïsante) de la réalité »<sup>18</sup>. Or le trait de circonstance possède une autre caractéristique qui le définit : celle d'être présenté, dans le système borgésien, comme un élément déterminant le cadre dans lequel se déroule l'action d'un récit.

Le cadre est souvent présenté comme aléatoire par le récit borgésien : « L'action se passe dans un pays opprimé et tenace : la Pologne, l'Irlande, la république de Venise, un État sud-américain ou balkanique... Elle s'est passée, plutôt, car le narrateur a beau être contemporain, l'histoire qu'il raconte se déroule au milieu ou au début du XIXe siècle. Disons (pour la facilité du récit) l'Irlande ; disons 1824. »<sup>19</sup>. C'est le début du « Thème du traître et du héros », qui semble proposer l'idée que la trame resterait la même quel que soit le cadre choisi. Or, le récit n'en affirme pas moins le lien indissociable qui unit le cadre au récit – mais au récit *sous cette forme là*. La trame

---

<sup>15</sup> « L'écrivain argentin et la tradition », conférence dictée le 19 décembre 1951, au *Colegio libre de Estudios Superiores*, incorporé à l'édition de *Discussion* à partir de 1953. LP :

<sup>16</sup> Josefina Ludmer propose une hypothèse proche de celle-ci dans : « Comment sortir de Borges ? », *Lectures d'une oeuvre, Jorge Luis Borges*, France: Éditions du Temps. Compilation et prologue de Julia Romero, 2003. (sous presse)

<sup>17</sup> Voir Enrique Pezzoni: « Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato », *El texto y sus voces*, Bs.As.: Sudamericana, 1986.

<sup>18</sup> « Dos esquinas: Sentirse en muerte, Hombres pelearon », *El idioma de los argentinos*, Bs.As.: Gleizer, 1928, p. 147-154.

<sup>19</sup> « Tema del traidor y del héroe », *Sur* 118, 08/1944, p. 7-12; *Ficciones* 1944 (citation page 155-156); LP: I: 522.

semble toujours, dans la logique littéraire borgésienne, précéder le récit; seules la situation temporelle et géographique resteraient à résoudre, c'est en tout cas ce que ses narrateurs ne cessent d'affirmer. Dans le postscriptum de 1952 à l'épilogue de *L'Aleph*, Borges fait allusion aux transplantations de cadre comme un procédé destiné à renforcer le caractère *vraisemblable* du texte: "La vue rapide mais souvent renouvelée des profondeurs d'un immeuble de rapport qui se trouve au détour de la rue Paraná, à Buenos Aires, me fournit l'histoire intitulée « L'Homme sur le seuil » ; je l'ai située en Inde pour que son invraisemblance fût tolérable. »<sup>20</sup> L'énumération de cadres possibles, le déplacement d'un cadre à un autre, n'impliquent cependant pas que le choix fait par le narrateur ne laisse pas de traces sur le récit ; bien au contraire. Si la littérature de Borges semble vouloir nous entraîner sur le chemin de l'infini, ses narrateurs n'ont aucun mal à trancher et à faire leur choix. Et dans la pratique de ce choix, s'inscrit dans le récit la différence entre "couleur locale" et « traits (ou inventions) circonstanciel(le)s ».

Car si toute trame peut être située dans plusieurs espaces et plusieurs temps, lorsqu'on procède à un choix, on y inscrit une idéologie, précisément au moyen des traits de circonstance. En revanche, lorsqu'on prend le parti de la couleur locale, l'idéologie se trouverait *ailleurs* que dans le texte: elle se définit avant, *a priori*, pour venir ensuite s'inscrire dans le texte. La couleur locale ne relève pas de la lecture, mais de l'écriture; en revanche, le trait de circonstance se projette vers le lecteur sous forme d'énigme. La couleur locale répond à une définition de l'identité qui n'appartient pas au domaine du littéraire, qui s'impose à lui à partir du politique; elle répond à la logique de la description totalisante et de l'explication.

Ainsi dans "Thème du traître et du héros", les scénarios écartés, quoique présentés de façon très vague, renvoient au présent de l'écriture, à des pays explicitement compromis dans le conflit contemporain ou par trop proches des conditions de production du texte, ce qui constituerait un renvoi explicite aux événements contemporains, alors que le choix de l'Irlande et du XIXe siècle permettent d'empêcher qu'un rapport direct entre le contexte de production et le texte ne vienne s'établir – et aussi qu'un rapport immédiat entre l'idéologie de l'auteur et le texte se mette en place.

L'Irlande, met le lecteur face à un *problème* - puisque l'action est ainsi située dans un pays occupé précisément par ceux dont Borges défend, pendant la seconde guerre mondiale, la cause (l'Angleterre, bien entendu ; « Thème du traître et du héros » étant un texte de 1944)<sup>21</sup>. Les oppresseurs du récit sont dans la réalité contemporaine ceux qui s'opposent aux régimes totalitaires, l'Irlande étant un pays occupé (comme la Pologne, comme l'Italie) ; et cette destruction d'un front allié immaculé (c'est ainsi qu'il était présenté à l'époque par les alliés, en particulier dans le cinéma d'Hollywood), en projetant le rapport entre le réel et le littéraire sous forme de *question*, de *problème*, détruit aussi l'illusion d'une cause universelle.

---

<sup>20</sup> *El Aleph*, 1ère édition: Bs.As., Losada, 1949; 2ème édition: Bs.As., Emecé, 1952 (citation page ) 172; LP: I: 669. « El hombre en el umbral », *La Nación*, 2e, 20/04/1952, p. 1, Illustration d'Alejandro Sirio; *El Aleph* 1952.

<sup>21</sup> "Tema del traidor y del héroe", *Sur* 118, 08/1944, p. 7-12, avec quelques variantes; il manque notamment le dernier paragraphe.

À l'époque, Borges considère la couleur locale comme une distraction par rapport à la trame, dans laquelle s'inscrit le nationalisme (politisé); les traits de circonstance sont, en revanche, utilisés par la trame mais non pas dans un rapport de causalité. Ainsi apparaît le rôle de Shakespeare dans la trame inventée par Nolan dans "Tema del traidor y del héroe"; non pas parce qu'il fait partie d'un patrimoine culturel à la fois universel et anglo-saxon mais parce que, tel que le narrateur le signale, un rebelle irlandais se sert du plus grand écrivain de la nation ennemie pour inventer une trame qui préservera l'image et l'avenir de la rébellion irlandaise : « Nolan, pressé par le temps, ne sut pas inventer entièrement les circonstances de l'exécution multiple ; il dut plagier un autre dramaturge, l'ennemi anglais William Shakespeare. »<sup>22</sup> L'ennemi sert la propre cause; et au cœur de notre cause est contenu l'ennemi.

L'énigme a marqué le devenir de Borges narrateur et se répand dans la littérature borgésienne ; dans les années trente et quarante, il n'y a pas de récit sans énigme, mais celles-ci portent rarement sur le même objet, et rarement sur des objets évidents : le lecteur se trouve souvent face à la tâche de d'identifier l'énigme au lieu de la résoudre. Elle constitue le procédé sur lequel repose la trame mais aussi le principe sur lequel repose le caractère vraisemblable du récit, puisqu'il structure le trait de circonstance. C'est peut-être dans "La Quête d'Averroès" (*L'Aleph*, 1949) que son fonctionnement est mis en évidence avec plus d'insistance ; Averroès traduit Aristote, mais ne peut comprendre le sens des mots tragédie et comédie, malgré deux rencontres avec le concept de représentation (des enfants qui jouent dans la rue, le récit du marchand) ; quand il rentre chez lui après son dîner chez Farach, où la discussion porte, en vérité, sur la notion de couleur locale et de trait de circonstance, le narrateur ouvre une parenthèse pour rajouter : « (Dans le harem, les esclaves brunes avaient torturé une esclave rousse, mais il ne devait pas l'apprendre avant l'après-midi.) »<sup>23</sup>. Cette remarque reste sans rapport explicite avec le texte, et sans développement ; elle semble ne rien ajouter à la trame, et échapper à toute logique narrative pour poser au lecteur une énigme, celle précisément de son sens et son rapport au récit. On peut dire qu'Averroès, contrairement à ce que le texte affirme, a pu accéder à la notion de théâtre : mais pas à la spécificité des genres tragédie et comédie, puisqu'il imagine que le terme comédie désigne les satires et anathèmes et le terme tragédie les panégyriques.

Un argument, une trame nous sont donnés ; mais sa réalisation est apparentée, dans le discours borgésien, à une *exécution*, impossible sans le recours au trait de circonstance. Le trait de circonstance n'acquiert un sens que dans le rapport au lecteur : plus il en est éloigné (dans le temps et/ou dans l'espace) plus le récit sera vraisemblable. Reste à signaler que l'esthétique borgésienne met en place des valeurs qui n'ont rien d'absolu ; ainsi le rapport qui s'établit entre description, couleur locale et trait de circonstance constitue une réponse à des choix esthétiques, et l'idéologie tels qu'ils étaient pratiqués dans un contexte précis, à une époque précise.

La trame de « Thème du traître et du héros » renvoie aussi à un film de 1943, *Les bourreaux meurent aussi* (*Hangmen also die*) dirigé par Fritz Lang, avec script de

---

<sup>22</sup> Ficciones 1944: 159; LP: I: 524.

<sup>23</sup> "La busca de Averroes", *Sur* a. 16, n. 152, 06/1947, p. 36-45; *El Aleph* 1949: 103; LP : I : 622.

Brecht<sup>24</sup>. Le film raconte les circonstances qui entourèrent l'assassinat de Reinhard Heydrich, protecteur du Reich en Bohême et en Moravie, à Prague en 1942 : afin de protéger le véritable assassin de Heydrich tout en livrant un coupable à la Gestapo, le peuple de Prague, guidé par l'assassin lui-même et un témoin circonstanciel, monte un véritable complot ; la Gestapo n'y croit pas, mais doit se résigner à jouer le jeu. La ville devient ainsi – tout comme dans « Thème du traître et du héros » - le scénario d'une représentation, dont le caractère fictionnel n'échappe ni aux "acteurs" ni au "public" auquel il est destiné ; en d'autres termes, cette trame est une véritable « feintise ludique partagée », mais qui se projette sur la réalité<sup>25</sup>.

Il n'est pas sûr que ce film soit directement à l'origine du récit de Borges ; mais l'historien Ronald Newton mentionne le fait qu'il fut une des sources d'inspiration de Heinrich Jürges<sup>26</sup>. Jürges était un de ces exilés allemands antifascistes, qui se dirigea d'abord au Chili puis en Argentine ; un opportuniste non dépourvu de talent qui pris part à une série de fraudes contre le nazisme, qu'il essaya de vendre aux alliés, et qui, d'après Newton, connurent une vaste diffusion dans les médias. Nous lui devons une série de mythes qui concernent la seconde guerre mondiale et l'Argentine, tels que le célèbre « Complot Patagonique », ainsi que celui du « Grand Espionnage Nazi » et du « Trésor Nazi (occulté en Argentine) » ; ils font déjà partie des croyances populaires, et qui sont régulièrement repris par les médias. Jürges, comme l'écrivain et ami de Borges Manuel Peyrou, fit de l'Argentine le centre d'un conflit international par rapport auquel il était en réalité périphérique<sup>27</sup> ; l'hypothèse de Newton étant que les anglais furent (au moins en partie) les inventeurs du « Complot patagonique », qu'ils utilisèrent pour essayer de limiter l'influence des américains en Argentine.

Borges ne corrige pas le film de Fritz Lang, mais, qu'il l'ait vu ou qu'il en ait entendu parlé, il le cite, mettant en valeur sa projection dans l'imaginaire argentin (et allié) sur la position du pays par rapport au conflit mondial. « Thème du traître et du héros » met donc aussi à nu le caractère fictionnel des théories du complot qui circulaient à l'époque, sans oublier le fait qu'il les dénonce comme des « feintises ludiques partagées » ; et ces théories cessent ainsi d'apparaître comme des *croyances*. En déplaçant le conflit vers l'Irlande il se dérobe à la couleur locale pour s'orienter vers

---

<sup>24</sup> Le film *Hangmen also die* (Arnold Pressburger Production, distribué par United Artists, 131 minutes) fut d'abord projeté à Montevideo, à partir du 12 janvier 1944, puis à Buenos Aires, où il sortit le 4 mai 1944 (salle de cinéma Suipacha, sous le titre de *Los verdugos también mueren*).

<sup>25</sup> Je reprends l'expression et la définition de Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?* Paris : Seuil/Poétique, 1999.

<sup>26</sup> *El cuarto lado del triángulo. La "amenaza nazi" en la Argentina (1931-1947)*. Bs.As.: Sudamericana (Historia y cultura), 1995: 210-213.

<sup>27</sup> Manuel Peyrou: *La espada dormida*, Bs.As., Sur, 1944. Ces récits transforment l'enjeu économique dont participe le pays en un enjeu territorial; l'action de "El agua del infierno", "La playa mágica" se déroule peu avant la seconde guerre mondiale, et elle est située dans un territoire de frontière (celle partagée par l'Argentine et le Brésil), où les crimes qui se produisent sont de véritables « actes de guerre » (110), puisqu'ils relèvent de l'espionnage ; le fascisme se présente ici sous forme d'organisation secrète qui tente de s'infiltrer en Amérique du Sud. Le détective, Jorge Vane, qui travaille pour le Ministère Britannique d'Informations, dans le cadre de cette "paix armée", a pour mission de démasquer les réseaux d'espionnage, et donc, les organisations secrètes du nazisme. Une tâche bien singulière si on considère le bien triste panorama présenté par Newton en ce qui concerne l'efficacité de l'espionnage allemand en Argentine, et le peu d'importance que le national-socialisme accordait au pays.

une esthétique *oblique*. Si ce refus implique une critique sévère du réalisme et du naturalisme, on ne peut pas dire pour autant qu'il adopte une position anti-mimétique; établir un lien de nature cognitive au réel n'implique pas mieux le connaître. Le cognitif n'étant pas, chez Borges, la fonction de la fiction mais ce qui définit son statut . Pour Borges, la fonction première de la fiction est d'un autre ordre : elle permet de poser les rapports entre esthétique et réalité sous forme d'énigme.