



HAL
open science

Le signe infini ou l'infini du signe chez Jorge Luis Borges

Mohamed Semlali

► **To cite this version:**

Mohamed Semlali. Le signe infini ou l'infini du signe chez Jorge Luis Borges. AL Misbahya, 2023, 17-18. hal-04393978

HAL Id: hal-04393978

<https://hal.science/hal-04393978>

Submitted on 17 Jan 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

جامعة سيدي محمد بن عبد الله
UNIVERSITÉ SIDI MOHAMED BEN ABDELLAH
كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس - فاس
FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES SAÏS-FÈS



المسبأحية

مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية سايس . فاس

AL MISBAHIA

REVUE DE LA FACULTÉ DES LETTRES
ET DES SCIENCES HUMAINES SAÏS- FÈS

مجلة محكمة

Revue à comité de lecture

عدد مزدوج : 2023/18-17

Numéro double : 17-18-/2023



N° Dépôt Légal: 2016PE0059

Numéro de Série: 2508-9919

Éditeur: Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Saïs - Fès

E-mail: almawsoua.editions@gmail.com

Tél: 06 35 45 54 33 - 06 61 68 70 55

Narjiss Route De Sefrou / B.P: 297 - FES

Les opinions exprimées dans les articles de cette revue
n'engagent que leurs auteurs.

Email : revuealmisbahia@gmail.com

Sommaire

PRESENTATION

PR. SAMIR BOUZOUTA 9

Doyen de la Faculté

Directeur de la revue

EDMOND AMRANE EL MALEH, ECRIVAIN DECOLONIAL

ABDERRAHMAN TENKOUL15

Doyen de la Faculté des Sciences Humaines et Sociales

Université Euro-Méditerranéenne de Fès

MICHELET, PEGUY : LA CRISE DE L'HUMANITE

JEAN-FRANÇOIS DURAND 29

Université de Montpellier III (France)

UTOPIE ET HISTOIRE

ABDELGHANI EL HIMANI 41

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah

LE SIGNE INFINI OU L'INFINI DU SIGNE CHEZ JORGE LUIS

BORGES

MOHAMED SEMALI 65

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah

**EVOLUTION DE LA FIGURE DE SATAN DANS LA CULTURE JUDEO-
CHRETIENNE : DE LA DAMNATION A LA GLORIFICATION**

M'HAMMED ERRAOUI 83

Faculté des Sciences – Semlalia

Université Cadi Ayyad

Le signe infini ou l'infini du signe chez Jorge Luis Borges

Mohamed SEMALI

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah (Maroc)
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Saïs-Fès
Laboratoire « Langue, Littérature, Imaginaire et Esthétiques »

Les concepts de variation, de création récurrente et de symétrie occupent une place centrale dans l'imaginaire de Jorge Luis Borges, et font partie de ses « thèmes révélateurs¹⁶³ » selon l'expression de Roger Caillois. Dans son œuvre, le signe, soumis à cette loi de la variation et de la répétition, nourrit la représentation de l'infini, à la fois sur le plan spatial et architectural du terme (représentation du cosmos comme une boîte gigogne où chaque objet renferme une infinité d'objets) et sur le plan esthétique (l'écriture comme reproduction kaléidoscopique des motifs, variations thématiques, rencontre en boucle de l'éternel et de l'éphémère, récits aux multiples bifurcations, écriture ludique, etc.). Comme le remarque Jean Pierre Bernés dans son introduction du Tome II des *Œuvres complètes* de l'auteur, les « versions et perversions borgiennes [...] définissent la cohérence d'une œuvre répétitive en surface, et qui, en profondeur, est l'infinie réécriture de répétitions infinies. » (II, Introduction, XVII)¹⁶⁴. Par l'infini du signe, il faut entendre que la signification, dans tout système linguistique, est déjà présente en tant que potentialité dans le nombre limité des lettres de l'alphabet, voire dans le seul Aleph. Sous la simplicité des signes limités qui forment tout système (lettres, nombres, couleurs, gestes,

163 Roger Caillois, *Jorge Luis Borges*, Fata Morgana, 2009, p. 5. [Roger Caillois souligne de surcroît que le ressort de la récurrence dérive des deux infinis de Pascal].

164 Sauf indication contraire, les citations de Borges renvoient aux éditions suivantes *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome I et tome II, éditions Gallimard 1999, 2010 pour les traductions révisées des textes et pour l'ensemble de l'appareil critique. Édition établie, présentée et annotée par Jean Pierre Bernés. Traductions par Jean Pierre Bernés, Roger Caillois, Claude Esteban, Nestor Ibarra et Françoise Rosset.

tonalités, etc.) se cache toute la complexité de la création, fruit de toutes les combinaisons possibles¹⁶⁵ :

J'ai tenté, je ne sais avec quel bonheur, d'écrire mes contes de la façon la plus simple. Je n'ose affirmer qu'ils le sont ; il n'y a pas sur terre une seule page ni un seul mot qui le soient, étant donné que tous postulent l'univers, dont l'attribut le plus notoire est la complexité. (*Le Rapport de Brodie*, Préface, II, 189).

Dans la représentation mathématique du monde, tous les chiffres ne sont qu'une variation du *Un*, chaque signe est enceint de tous les signes, chaque livre contient en puissance tous les livres. Cet infini, basé sur la variation et la répétition, donne lieu à une représentation fractale du monde dont la manifestation la plus évidente est le labyrinthe. Mais cet infini, comme on peut s'en douter, ne concerne pas uniquement la création du signe, il affecte aussi sa lecture et son interprétation, car chaque lecture, à l'image de celle effectuée par Pierre Ménard, est une réécriture du texte. La question de la création borgésienne est évoquée par Roger Caillois en ces termes :

Créer, c'est pour Dieu, tirer quelque chose du néant ; pour le poète, pour l'artiste, c'est ajouter quelque chose au monde par une opération, on aimerait presque dire, par une manipulation appropriée, portant sur les sons, les couleurs, les formes ou les mots. En outre, chaque rêveur, le temps de son rêve, secrète un univers¹⁶⁶.

Ce n'est donc pas seulement l'artiste qui, « dieu derrière Dieu¹⁶⁷ », crée et rêve des univers, chaque lecteur en rêvant à son tour le texte apporte sa contribution à l'édifice.

Notre objectif consiste à interroger la représentation de l'infini et du signe-univers dans l'œuvre de Borges à la fois comme thématique philosophique et comme esthétique de l'écriture. Nous

165 Voir à ce propos l'article de Dominique Corpelet : « *Le livre de sable* de Borges : un Autre insaisissable », (in *Psychanalyse* 2017/1 (n° 38), pages 19 à 34) où le critique, analysant trois textes consacrés à la bibliothèque et au livre infini (« *La Bibliothèque de Babel* », « *La Bibliothèque totale* » et *Le livre de sable*), évoque la notion du livre-univers en établissant notamment le rapport entre l'écriture de Borges, la combinatoire des symboles et le paradoxe des ensembles mathématiques de Russell.

166 Roger Caillois, *Jorge Luis Borges*, opt. cit., p.24.

167 *Ibid*, p.25.

verrons, en effet, que dans un système où la variation est plus importante que toute prétention d'invention, le jeu des combinaisons (source de complexité du monde) l'emporte sur la simplicité apparente des signes. En tant qu'entité formant un tout significatif, le signe est le lieu d'une réflexion sur la contamination du fini et de l'infini. Cette contamination donne lieu à des signes-univers dont nous abordons, en second lieu, quelques exemples les plus fameux de l'œuvre de Borges, notamment le *Zahir*, l'*Aleph*, le *Livre du sable*. Ces objets monstrueux, renfermant dans leur apparence minuscule des univers entiers et insoupçonnables, nous invitent à réfléchir en dernier lieu sur l'infinitude de la littérature qui est prise elle-même dans le cycle infini et répétitif des signes.

I- L'infini comme variation des signes

Féru de livres et de bibliothèques, de mystères, de relations, de convergences, de mythes et de labyrinthes, Jorge Luis Borges se définit comme « un simple compilateur » (II, 242) qui a en horreur les livres volumineux dont on peut résumer la substance en quelques pages¹⁶⁸. Fervent lecteur de signes, de symboles et de métaphores, Borges traite l'intertexte littéraire universel ou régional pour faire ressortir les rapports de similarité et les variations. « Un grand poète, affirme-t-il dans « la quête d'Averroës » est moins celui qui invente que celui qui découvre¹⁶⁹. » Dans son entreprise de création, surtout dans ses derniers textes, étonner son lecteur par la variété des motifs ou la nouveauté des thématiques ne l'intéresse nullement, il préfère, comme les enfants, les charmes de la répétition¹⁷⁰. « Pour moi, dit-il, écrire une histoire tient plus de la découverte que de l'invention délibérée » (*Le Rapport de Brodie*, « Postface », II, 1262). Derrière cette affirmation, se cache d'ailleurs toute une théorie de la création qui s'inspire de l'idéalisme de Platon et les théories de l'infini qui impliquent notamment que dans une temporalité infinie, que ce soit

168 « Délire laborieux et appauvrissant que de composer de vastes livres, de développer en cinq cents pages une idée que l'on peut très bien exposer oralement en quelques minutes. » (*Le jardin aux sentiers qui bifurquent* (prologue), *Fictions*, I, 451)

169 Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, Gallimard, (traduction de Roger Caillois et René L.-F Durand), 1967, p.126.

170 Voir « L'évangile selon Marc », in *Le Rapport de Brodie* : « Espinosa se rendit compte qu'ils étaient comme des enfants qui aiment mieux la répétition que la variété ou la nouveauté. » (II, 246).

une infinité linéaire ou une infinité cyclique, la nouveauté même devient illusoire puisque tout a été déjà dit. « Je me rends compte, dit-il, qu'il n'y a rien d'essentiellement nouveau et que (les nouveautés) ne sont tout au plus que de timides variantes » (*Le Livre de sable*, « le congrès », II, 492). La connaissance humaine, cela s'entend, ne peut dépasser le stade de la reconnaissance, de la réminiscence, de l'ombre projetée par un savoir antérieur et idéal¹⁷¹. C'est ce que William Morris, cité dans la postface du *Rapport de Brodie*, soutient également ; il pense que « toutes les histoires essentielles imaginables par l'homme avaient depuis longtemps été racontées et que, de nos jours, l'art du conteur consistait à les repenser et à les redire. » (II, 1262).

Dans une telle configuration, la performance de Pierre Ménard qui réussit à composer le *Quichotte* au XXe siècle sans pour autant le copier n'est plus vraiment un événement prodigieux, puisque, dans la cyclicité infinie du monde, le livre « palimpseste », le livre qui contient tous les livres et « dont la matière peut être tout pour tous » (*L'Aleph*, 42), y compris son *contre-livre*¹⁷², ce livre devient non pas une bizarrerie inconcevable, mais un résultat inévitable ; chaque homme, selon le hasard des combinaisons et des circonstances, peut devenir Cervantès, Homère, Henri James, Kafka, Omar al Khayam ou n'importe quel auteur passé ou futur. Les mots ont beau être, en apparence, une combinaison finie de lettres et de sons, ils sont des « symboles qui postulent une mémoire partagée » (*Le Rapport de Brodie*, II, 507) dans ce sens, ajoute l'auteur, que chaque signe, à tout instant, enferme en lui tous les signes passés et à venir : « les mystiques invoquent une rose, un baiser, un oiseau qui est tous les oiseaux, un soleil qui est à la fois toutes les étoiles et le soleil, une cruche de vin, un jardin ou l'acte sexuel » (*Ibid*). Aussi, toute écriture se réduit-elle à une réécriture qui peut égaler l'original, voire le dépasser puisque les notions mêmes d'*original* et de *copie* deviennent inopérantes : « Tout homme, lit-on dans *Pierre Ménard, auteur de Quichotte*, doit être capable de toutes les idées et je suppose qu'il le sera dans le futur » (*Fictions*, I, 474). La littérature, selon Borges, « n'est rien d'autre qu'un rêve dirigé » (*Le Rapport de Brodie*, « Préface », II, 190) où le rêvé peut se réveiller et se

171 Dans *Le Livre de sable*, « la nuit des dons », Borges développe la thèse platonicienne de la connaissance.

172 « Un livre qui ne contient pas son contre-livre est considéré comme incomplet », (*Fictions*, I, 462).

confondre avec le rêveur. En tant que tel, elle se donne comme un lieu mystérieux où chaque signe devient un univers en puissance, une *singularité*, au sens physique et mathématique, c'est-à-dire, ce point infinitésimal et infini qui contient en lui toutes les possibilités de l'univers et du livre. Interroger le signe dans l'imaginaire de Borges revient à interroger l'univers dans l'infinité de son étendue, comme dans l'hermétisme de sa sphéricité.

Beaucoup de philosophes, de mathématiciens et autres intellectuels se sont frottés à la notion de l'infini. Cette notion, mathématique de nature, renvoie à la fois à une infinitude arithmétique, à une série dénombrable et inépuisable qui s'étend indéfiniment et interminablement en avant comme en arrière, renvoyant ainsi à un espace-temps sans bornes, un espace qui a son centre partout, mais qui n'a pas de périphérie. C'est l'infini imaginé par Pascal où l'homme est prisonnier de sa médiocrité, piégé au milieu entre le Néant et le Tout, entre l'infiniment grand et l'infinitésimal, deux infinis qui lui échappent irrémédiablement, le fini étant condamné à ne jamais saisir l'infini¹⁷³. Dans la pensée kantienne, l'existence parallèle du fini et de l'infini est contradictoire. Si l'homme, en effet, est fini, n'accède-t-il pas à l'infinitude du moment, comme le constate Pascal, qu'il se fond dans les deux représentations d'infini qui l'engloutissent ? Borges, obsédé par ce concept qui revient comme un leitmotiv dans ses nouvelles comme dans ses essais, représente l'infini arithmétique et géométrique dans *La bibliothèque de Babel*, et dans d'autres nouvelles. Les galeries, les hexagones et les étages de la bibliothèque-univers, dont on ne peut percevoir les frontières, s'étendent interminablement en haut comme en bas. Bien évidemment, dans un univers infini, tout est labyrinthe car les bifurcations sont sans limites, les possibilités et les combinaisons le

173 Blaise Pascal développe le notion de l'infini dans ses *Pensées* en la rattachant notamment à l'« être infini et immuable » (Dieu). Dans la pensée consacrée à « la disproportion de l'homme », il évoque l'univers comme « une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part. » Dans cet effondrement de l'espace tridimensionnel où n'existent plus ni centre ni périphérie, l'homme est pris dans le vertige des infinis : « Car enfin qu'est-ce que l'homme dans la nature ? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout, infiniment éloigné de comprendre les extrêmes ; la fin des choses et leurs principes sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable. Également - incapable de voir le néant d'où il est tiré et l'infini où il est englouti. », Blaise Pascal, *Pensées et Opuscule*, (par M. Léon Brunschvicg), Librairie Hachette et Cie, Paris, 1909, p.350.

sont également. Cela fait que la chose et son contraire peuvent être ou devenir une seule et même chose, donnant ainsi naissance à un Ouroboros, à l'émergence d'un infini cyclique où le même devient autre et *vice versa*, où le passé est aussi futur, où le quêteur, arrivant au bout de sa quête, en levant le dernier voile, reconnaît son propre visage et sa propre voix.

Les protagonistes de Jorge Luis Borges agissent en détectives et se lancent à la recherche d'une altérité qui prend plusieurs formes (une divinité, un monstre, un ennemi, ou un signe quelconque). Cette quête se termine en général par l'accès à la singularité, c'est-à-dire à ce moment paroxystique où l'enquêteur prend conscience, dans une sorte d'éveil mystique, qu'il est lui-même l'objet de sa quête, reconnaissant ainsi comme Tzinacan dans « L'écriture du Dieu » que la formule du dieu qu'il était en train de chercher est peut-être écrite sur son propre visage et qu'il était lui-même le but de sa recherche (*L'Aleph*, « l'écriture du dieu », 150). Ce même processus d'identification se reproduit dans *La biographie de Tadeo Isidoro Cruz* où le protagoniste chargé de traquer Martin Fierro, un malfaiteur et un déserteur des troupes, comprend en fin de compte que « l'autre était lui » (*L'Aleph*, « La biographie de Tadeo Isidoro Cruz », 76), tout comme le David biblique « qui juge un inconnu et entend ensuite la révélation : *Tu es cet homme* » (*L'Aleph*, « Deutsches requiem », 114) ; il comprend alors qu'il est l'autre, que l'Alpha et l'Omega ne sont qu'une seule et même chose. Dans les *Théologiens*, la troisième nouvelle de l'*Aleph*, la secte hérétique des annulaires a substitué la roue et le serpent, deux signes de la sphéricité infinie, à la croix parce qu'elle professe que « l'Histoire est un cercle et qu'il n'est rien qui n'ait déjà été et qui un jour ne sera » (*L'Aleph*, « les Théologiens », 50). D'autres nouvelles encore revisitent ce motif où les signes, en l'occurrence les protagonistes eux-mêmes, deviennent interchangeables.

L'infini temporel, rattaché à l'idée de l'immortalité, fait l'objet de plusieurs textes de Borges. Il est développé notamment dans « L'immortel ». Dans cette nouvelle de *L'Aleph*, le protagoniste, ayant bu l'eau boueuse du fleuve des Troglodytes, accède à l'immortalité et découvre aussitôt la vanité de la condition de l'immortel :

Être immortel est insignifiant ; à part l'homme, il n'est rien qui ne le soit, puisque tout ignore la mort. Le divin, le terrible, l'incompréhensible, c'est de se savoir immortel. (*L'Aleph*, 29)

L'immortel peut devenir n'importe qui, car « un seul homme immortel est tous les hommes » (*L'Aleph*, 30) ; il peut être Homère et Cervantès, écrire n'importe quelle œuvre : « en un temps infini, toute chose arrive à tout homme. » (*Ibidem*) Mais cette condition terrible n'apporte qu'un misérable privilège. La conscience de l'immortalité enferme l'immortel dans le cercle absurde de la répétition éternelle et vertigineuse. Le protagoniste lui préfère la condition de l'être mortel et périssable qui est une condition de fantôme, du fini. Il décide de partir à la recherche de l'autre fleuve qui annule l'immortalité :

Tout, chez les mortels, a la valeur de l'irrécupérable et de l'aléatoire. Chez les Immortels, en revanche, chaque acte (et chaque pensée) est l'écho de ceux qui dans le passé l'anticipèrent, sans commencement visible ou le fidèle présage de ceux qui, dans l'avenir, le répéteront jusqu'au vertige. (*L'Aleph*, 32)

Pourtant, la clause de la nouvelle, relance le mouvement de la roue et réinstalle l'infini dans le fini. Si le héros a retrouvé sa mortalité, la dernière phrase de la nouvelle nous apprend que la mort elle-même est, paradoxalement, une autre manifestation de l'infini et de la totalité : « J'ai été Homère ; bientôt, je serai Personne, comme Ulysse ; bientôt, je serai tout le monde : je serai mort. » (*L'Aleph*, 36). Analysant cette nouvelle, Jacques Réda considère que le problème de l'infini chez Borges est avant tout une question de gymnastique intellectuelle :

L'itinéraire que symboliquement Borges nous décrit n'est autre que celui qu'on retrouve dans toute son œuvre où, le problème de l'éternité ou de l'infini reparaisant avec une fréquence véritablement obsédante, il prend toujours grand soin d'affirmer le caractère intellectuel, désintéressé et comme sportif de sa réflexion¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Jacques Réda, *Ferveur de Borges*, Fata Morgana, 1987, « Commentaire de *L'Immortel* » (1962), (version numérique, Kindle, 25%)

Cette représentation ludique du monde cherche à contrebalancer sa perplexité par le recours à une poésie qui emprunte ses images aux abstractions de la pensée, mais, ajoute Jacques Réda, ces rares moments d'extase associés à la découverte intellectuelle sont aussi des moments où Borges, en tant qu'intellectuel, et à l'instar de son personnage Rufus, goûte, le temps d'un instant, au sentiment d'éternité et d'intemporalité :

Et *L'Immortel*, dès lors, les autres contes et tous les aperçus critiques de Borges, pourraient bien être autant de tentatives pour rendre explicite et compréhensible le contenu impénétrable de l'extase, comme moment fugitif d'accès à l'immortalité.¹⁷⁵

Ce moment d'extase est peut-être assimilable à ce que Mohssine Fathi appelle le *présentisme* de Borges, désignant par là une temporalité où le présent, suffisant à lui-même, ne se projette plus dans un passé ou dans un futur :

Ce présentisme selon Borges est à l'image du désert où s'efface tout repère. L'éternité pour lui est l'absence de tout repère du passé et de tout repère de l'avenir, la seule chose qui existe est le moment présent infini par lequel se réalise l'immortalité que cherche le personnage dans l'étendue indéterminée du désert¹⁷⁶.

Le motif récurrent de l'extension de l'identité de l'un au multiple et du brouillage des concepts du fini et de l'infini, transcende chez Borges le stade de l'événementiel et du contingent ; au-delà du simple subterfuge ou artifice littéraire (le fantastique) destiné à surprendre le lecteur, il est le support d'une philosophie et d'une représentation du monde où les notions d'identité et d'altérité sont problématiques parce qu'interchangeables et floues. Le signe littéraire est à son tour affecté par la singularité puisqu'il ne désigne plus un objet en particulier ou une réalité prédéterminée : chaque signe devient enceint de tous les signes : tout homme devient tous les hommes, tout livre devient tous les livres, tout instant devient tous les instants, à la fois passé, présent et avenir. Dans « la forme

175 Jacques Réda, *Ferveur de Borges*, *op.cit.*, (version numérique, Kindle, 33%)

176 Mohssine Fathi, "Le désert de Borges et la représentation du monde entre infini et indéfini", in *Variaciones Borges*, 2020, No. 50 (2020), pp. 3-18, publié par Borges Center, University of Pittsburgh [<https://www.jstor.org/stable/10.2307/27041772>], p. 11.

de l'épée », deuxième nouvelle d'*Artifices*, le narrateur, donnant raison à Schopenhauer, remarque : « je suis les autres, n'importe quel homme est tous les hommes » (*Fictions*, « La forme de l'épée », 123). Ainsi, le signe devient microcosme et le microcosme devient à son tour cosmos ou macrocosme. La frontière entre l'unique et le multiple est brouillée et le signe-univers naît de ce brouillage.

II- Des signes-univers borgésiens

Le signe-univers est un fini qui, paradoxalement, contient l'infini. Nous pouvons évoquer, à titre d'exemple, trois objets impossibles qui, dans l'œuvre de Borges, incarnent le signe-univers, cette singularité qui transforme la banalité d'un objet en une insondable puissance : il s'agit du Zahir, de l'Aleph et du livre de sable, trois objets qui relèvent de l'*infini potentiel*¹⁷⁷ et qui ont en commun de concentrer dans un espace minuscule l'infinité de l'univers¹⁷⁸. Le Zahir¹⁷⁹ est une modeste pièce de monnaie de vingt centimes qui opère une influence démoniaque et démesurée sur son porteur ; sous son apparence misérable de petit disque de nickel se cache une puissance maléfique et infinie. L'apparence de l'objet n'est pas importante puisque le Zahir, comme il est expliqué dans la

177 Laurent Nicolas distingue « l'infini actuel [...] qui est en soi infini, achevé » et l'*infini potentiel* qui désigne ce qui, étant fini, peut néanmoins s'accroître sans fin par itération, par accumulation, ou par un effet de perspective, in Laurent Nicolas, « Borges et l'infini », *Variaciones Borges* No. 7, Número especial del Centenario 1899-1999 (1999), p.92.

178 Stella Pinot considère qu'il faut nuancer cette représentation de l'infini chez Borges en distinguant l'impression de l'infini provoquée par la vastité des espaces et la complexité aberrantes des architectures labyrinthiques, d'un côté, et l'infini au sens littéral du terme : « *Les architectures de Borges sont-elles véritablement infinies, sans bornes, ou bien finies, mais démesurément vastes ? Auquel cas elles paraîtraient infinies à ceux qui les parcourent.* », in Pinot, Stella, « *Borges, architecte de l'infini* », in *Variaciones Borges*, 2020, No. 50 (2020), p.175.

179 Pour Yves Bonnefoy, le Zahir est aussi une métaphore de l'écrivain lui-même : « le Zahir est une pièce de monnaie, qui n'offre rien de particulier pourtant, sauf quelques rayures. Quelle admirable métaphore est-ce là de l'existence d'un être qui n'a de distinctif que des traits qu'on déchiffre mal quand on le rencontre ! Et que de vérité il y a dans cette évocation de l'écrivain qui, déniait la réalité d'autrui, négligeant de la questionner, en est obsédé pourtant, mais sans pouvoir commencer un vrai dialogue avec elle, et la voit donc comme close, comme ne reflétant et ne signifiant que sa solitude : si bien qu'il risque donc la folie », in Yves Bonnefoy, *Hommage à Jorge Luis Borges*, Gallimard|Le Débat, 1987/4 - n°46, (DOI : 10.3917/deba.046.0176), p. 6.

nouvelle éponyme, peut prendre différentes formes selon les époques, mais son pouvoir reste le même. Le nom de cet objet réfère à un attribut divin, à l'un des quatre-vingt-dix-neuf noms de Dieu dans la culture arabo-musulmane ; il désigne l'apparent par opposition à l'obscur et au mystérieux (Al bātin). Pour le narrateur, le Zahir représente à la fois le vers et le revers des choses, il est l'incarnation de l'*oxymoron* (*L'Aleph*, « Le Zahir », 134), de la conjugaison des contraires, « la déchirure du voile » (*Ibid.*, 142) qui sépare l'apparent et le caché, le démoniaque et le divin, le fini et l'infini. Les différentes interprétations rapportées par le narrateur en montrent la portée mystérieuse :

Il a peut-être voulu dire que le monde visible nous est donné tout entier en chaque représentation, de même que la volonté, selon Schopenhauer, nous est donnée tout entière en chaque sujet. Les cabalistes opinèrent que l'homme est un microcosme, un miroir symbolique de l'univers ; tout le serait, d'après Tennyson. Tout, même l'intolérable Zahir. (*Ibid.*, 143)

Le Zahir, comme toute chose dans l'univers apparent, serait donc un *miroir symbolique* qui reflète l'univers tout entier, tout comme l'homme reflète l'univers qui le contient et qu'il contient en même temps. Cela présuppose, même si cela est difficilement concevable, que le fini peut renfermer l'infini, que l'absolu peut se manifester dans le contingent.

Dans « l'Aleph », dernière nouvelle du recueil éponyme, Borges reprend le motif de la singularité : à la place de la pièce de monnaie, c'est le livre qui devient « l'inconcevable univers » (209) puisqu'il est, dans son infinitude même, tout entier enfermé entre les couvertures d'un livre. L'Aleph, outre sa qualité de symbole cabalistique, est la première lettre de l'alphabet, mais elle contient en elle, en puissance, toutes les autres lettres, tous les mots, toutes les phrases, tous les livres. L'Aleph désigne d'ailleurs « la divinité illimitée et pure » (211). Cet objet fantastique est décrit comme un « microcosme d'alchimistes et de cabalistes » (205), comme « un point de l'espace qui contient tous les points » (203) :

L'Aleph ? répétai-je.

Oui, le lieu où se trouvent, sans se confondre, tous les lieux de l'univers, vus de tous les angles. (203)

Ceux qui ont accès à cet objet minuscule font une expérience surhumaine. *Observatoire formidable*, l'Aleph leur procure une sorte d'omniscience qu'un homme ne peut pas concevoir ni supporter. Le langage humain, par nature successif, progressif, syntagmatique, et soumis à la durée, ne peut pas décrire une telle expérience qui offre à l'entendement, comme dans une intuition, dans la simultanéité, sans superposition ni transparence, l'univers tout entier. En tant que singularité, l'Aleph échappe aux lois de la physique, au temps et à l'espace ; son diamètre n'excédant pas deux ou trois centimètres, il englobe pourtant tout « l'espace cosmique [...] sans diminution de volume. Chaque chose [...] équivalait à une infinité de choses » (207-208). L'Aleph donne accès au regard de Dieu qui perçoit tout simultanément et instantanément. En l'occurrence, l'expérience de l'Aleph est similaire à celle décrite par le protagoniste de « l'écriture de Dieu » :

Alors arriva ce que je ne puis oublier ni communiquer. Il arriva mon union avec la divinité, avec l'univers (je ne sais si ces deux mots diffèrent). [...] J'ai vu une Roue très haute qui n'était pas devant mes yeux, ni derrière moi ni à mes côtés, mais partout à la fois. Cette Roue était faite d'eau et aussi de feu et elle était, bien qu'on en distinguât le bord, infinie. Entremêlées, la constituaient toutes les choses qui seront, qui sont et qui furent. [...] Là résidaient les causes et les effets et il me suffisait de voir la Roue pour tout comprendre, sans fin. (L'Aleph, 153)

L'écriture de Dieu n'est pas soumise au temps et à l'espace, elle est le temps et l'espace. C'est comme le « koun¹⁸⁰ » divin qui est déjà univers en puissance. Il n'y a aucun hiatus entre le mot et la chose. Le protagoniste de la nouvelle « l'écriture de Dieu » en a l'intuition, un seul mot de Dieu est déjà une plénitude, une infinitude.

Un dieu, pensai-je, ne doit dire qu'un seul mot et qui renferme la plénitude. Aucune parole articulée par lui ne peut être inférieure à l'univers ou moins complète que la somme du temps. Les pauvres mots ambitieux des hommes, tout, monde, univers, sont des ombres, des simulacres de ce vocable qui équivaut à un langage et à

180 « Quand Nous voulons une chose, Notre seule parole est : « Sois ». Et, elle est. », *Coran*, Sourate AN-Nahl, Verset 40.

tout ce que peut contenir un langage. (L'Aleph, « l'écriture du dieu », 151).

Si le Zahir en tant qu'oxymoron traduit la totalité, la conjonction des contraires, le vers et le revers de toute chose, si l'Aleph offre au regard une perception omnisciente et instantanée de l'univers et des actes, le Livre de sable, notre troisième signe, est un univers à part entière. Il s'agit, comme le souligne Borges d'« un livre, un seul volume où il y a tout¹⁸¹ », c'est le livre des livres, l'*hypervolume*. À l'instar du texte étrange évoqué dans « Le miroir et le masque » et qui, au lieu de décrire une bataille, était la bataille lui-même¹⁸², Le livre de sable ne décrit pas un univers, il est lui-même un univers infini ; comme le sable, il n'a ni commencement ni fin :

Cela n'est pas possible et pourtant cela *est*. Le nombre de pages de ce livre est exactement infini. Aucune n'est la première, aucune n'est la dernière. Je ne sais pourquoi elles sont numérotées de cette façon arbitraire. Peut-être pour laisser entendre que les composants d'une série infinie peuvent être numérotés de façon absolument quelconque. (*Le Livre de sable*, II, 552)

Borges donne ici une représentation particulière de l'infini ; à côté de l'infini dénombrable qui se présente comme une ligne droite dont on ne verra jamais les deux bouts, il existe un autre infini encore plus étrange, encore plus mystérieux, parce qu'il est contenu dans le fini. Le cercle ou la sphère en sont les exemples les plus simples. Dans *Abenhacan El Bokhari*, Borges emprunte à Nicolas de Cusa l'idée que « toute ligne droite est l'arc d'un cercle infini » (*L'Aleph*, « Abenhacan el Bokhari », 157) Une sphère comme la Terre est finie ; elle occupe un volume déterminé dans l'espace, mais elle est illimitée, car on peut se déplacer indéfiniment dessus sans jamais arriver à un bord. L'horizon, qui est juste une illusion

181 Cité par Jean-Pierre Bernès dans la préface de l'œuvre (*Le Livre de sable*, Éditions Gallimard, 1978). Bernès rattache ce volume préféré de Borges à la notion d'universalité : « Il se présente en effet comme la somme des obsessions et des thèmes repris avec une constante ferveur tout au long d'une démarche littéraire résolument vouée à la symétrie, à la réécriture, aux variations, versions et perversions d'un corpus dont les étapes ne se différencient que par la tonalité de la diction. » (*Ibid*).

182 « Le texte était étrange. Ce n'était pas une description de la bataille, c'était la bataille. », (*Le Livre de sable*, « Le miroir et le masque », II, 524).

d'optique, restera toujours horizon. À l'image de cette sphère, le livre est fini, mais il contient un infini que les mathématiciens (Georg Cantor et d'autres) ont démontré. Ainsi, dans une série infinie de nombres (les nombres naturels par exemple), il est possible de délimiter une portion qui se situe à titre illustratif entre 0 et 1. Or, entre 0 et 1, il y a un nombre infini de fractions et de parties. À supposer que l'on puisse diviser un infini, toute partie de l'infini ne peut être elle-même qu'infinie. C'est le même raisonnement logique qui régit le livre de sable : entre l'avant-dernière page et la dernière, pour peu qu'il en ait une dernière, ce qui n'est pas le cas, il y aura toujours une infinité de pages. Cette perspective effrayante fait de ce livre un objet impossible, un cauchemar, un labyrinthe.

Le livre de sable s'inspire de *La Mère du livre* qui précède la Création et la contient dans le passé, le présent et le futur. Rappelant cet intertexte coranique dans « La quête d'Averroès » (*L'Aleph*, 122), Borges le rattache à l'archétype platonicien et à *La République* qu'Averroès était en train d'étudier sans réussir à saisir le sens de la représentation théâtrale. Dans sa théorie des idées, Platon soutient que les choses sensibles (la Création) ne sont que les ombres, les reflets des idées du monde supérieur, et donc une forme de représentation. L'existence d'un livre cauchemardesque comme le livre de sable est perçue comme « une chose obscène qui diffamait et corrompait la réalité » parce qu'il y introduit, à l'instar du Zahir, une déchirure, la possibilité d'une impossibilité. Comme le note Fathi Mohssine, la référence au désert et au sable associe l'infini à l'indéfini pour représenter un monde sans repères, semblable au magma primitif : « l'infini, représenté par la symbolique du sable et du désert, accentue la vision idéaliste absolue de Borges qui consiste à concevoir l'univers comme une infinité de possibilités s'écoulant de la pensée¹⁸³. » Ainsi, au-delà de la portée philosophique de ces objets monstrueux, il faut voir aussi une conception très borgésienne de la littérature, du livre et du monde.

III- De l'infini du signe à l'infinitude de la littérature

« Être, c'est être tout » (*Autres inquisitions*, « Histoire des échos d'un nom », I, 795), remarque Borges en évoquant une pensée de Swift. Dans un essai intitulé « La fleur de Coleridge », Borges,

183 Mohssine Fathi, "Le désert de Borges et la représentation du monde entre infini et indéfini", *op.cit.*, p.14.

s'inspirant de Valéry, d'Emerson et autres noms de la littérature mondiale, développe la thèse de l'infinitude de la littérature, chose qui l'amène à croire qu'une œuvre littéraire, quelle qu'elle soit, ne doit pas être rattachée à des individus ou un auteur en particulier. Toute œuvre n'est qu'un épisode ou un fragment « d'un seul poème infini » (*Ibid*, 679), écrit par tous les poètes du globe. La répétition, la rescription ou la reprise d'une œuvre dans une autre sont élevées par Borges, comme le remarque Michel Lafon, au rang d'une pratique ludique qui transforme le plagiat, ou plutôt la glose ou l'exégèse, en démarche esthétique : « en déroulant une véritable esthétique du plagiat, Borges ne fait donc qu'illustrer par son biais le plus ludique l'infinie pratique des réécritures d'auteurs à auteurs¹⁸⁴. » C'est même, ajoute Lafon, ce principe de reprises en cycle, génération après génération, qui fonde la littérature en faisant de chaque œuvre majeure à la fois hypotexte et hypertexte : partie d'un tout, et tout qui se décline en parties :

Tel écrivain, qui exerce de multiples influences sur les générations qui le suivent, a forcément subi celles des générations antérieures. Autrement dit : tout texte est un hypertexte et tout hypertexte est un hypotexte en puissance. D'où une espèce de contradiction interne que chaque grande œuvre doit tenter de résoudre dans ses rapports avec la modernité : l'œuvre qui aura une postérité, c'est celle qui a déjà une histoire¹⁸⁵.

S'inscrivant dans une continuité qui dépasse infiniment les circonstances particulières de sa genèse, toute œuvre appartient à ce que Borges appelle « l'unité profonde du Verbe » (*Autres inquisitions*, I, 681), et, de ce fait, peut se passer complètement du nom d'un écrivain, puisque les auteurs et toutes les voix individuelles peuvent se ramener à la voix d'un seul homme qui est à la fois tous les écrivains et l'auteur de tous les livres. La même thèse est formulée dans le cosmos inventé, « Tlön Uqbar Orbis Tertius ». Dans cet univers, il est considéré que « le sujet de la connaissance est un et éternel ». Pour cette raison, les livres produits dans ce monde ne sont pas signés parce qu'« on a établi que toutes

184 Michel Lafon, *Borges ou la réécriture*, Seuil, coll. Poétique, 1990, chapitre : « l'infini littéraire », ouvrage numérisé par le Centre National du Livre (CNL) et Nord Compo, (Liseuse : 9%)

185 *Ibidem*.

les œuvres sont l'œuvre d'un seul auteur, qui est intemporel et anonyme » (*Fictions*, « Tlön Uqbar Orbis Tertius », 24).

Ce qui est valable pour l'écrivain l'est encore plus pour l'homme. Dès qu'on transcende la temporalité finie des individus, on accède à un temps infini où « toute chose arrive à tout homme » (*L'Aleph*, 30). Les individualités disparaissent et fusionnent dans une même entité qui devient alors une version du Créateur : « Personne n'est quelqu'un, un seul homme immortel est tous les hommes » (*L'Aleph*, 30). L'affirmation de l'unicité de la substance de l'univers, qui relève d'une forme de monisme ou de panthéisme, s'applique aussi aux œuvres littéraires et aux hommes : toute multiplicité, résultat inévitable d'une sorte d'entropie¹⁸⁶ qui influence tout, peut se ramener, par réversibilité, à une unité initiale, à ce signe-univers qui contient tous les signes. Voici comment Borges définit la littérature dans l'un de ses essais :

La littérature est chose inépuisable, pour la raison suffisante et simple qu'un seul livre l'est. Le livre n'est pas une entité close : c'est une relation, c'est un centre d'innombrables relations. Une littérature diffère d'une autre, postérieure ou antérieure à elle, moins par le texte que par la façon dont elle est lue. (*Autres inquisitions*, I, 790).

La notion de la *relation* et du rhizome est essentielle, tant parce qu'elle fait du livre un labyrinthe aux bifurcations infinies, que parce qu'elle permet de ramener la multiplicité des œuvres à une unité inaugurale tout en plaçant la richesse ou l'infinitude de la littérature dans la lecture plutôt que dans l'écriture. Explorant l'idée de l'hypervolume dans « La bibliothèque de Babel », Borges s'interroge sur le rôle primordial du lecteur, considérant que « l'intention de l'auteur est une pauvre chose humaine, faillible¹⁸⁷ » et qu'un lecteur ne doit pas être limité par un quelconque sens préalable de l'œuvre ; il affirme d'ailleurs que « les livres ne veulent rien dire par eux-mêmes » (*Fictions*, « La bibliothèque de Babel », 74). Dans l'épilogue du *Livre de Sable*, Borges appelle le lecteur à

186 Par entropie, il faut comprendre ici une transformation ou une augmentation progressive du désordre d'une information à mesure que l'on s'éloigne de sa source initiale, de son unité de départ.

187 J.-L. Borges, *Le livre comme mythe*, Gallimard | « Le Débat », 1982/5 n°22, pages 118-126. (Conférence prononcée le 24 mai 1978 à Buenos Aires).

remplir pleinement son rôle d'agent qui nourrit l'infini du livre, une infinitude qui ne peut se réaliser que dans et par la lecture :

J'espère que ces notes hâtives que je viens de dicter n'épuiseront pas l'intérêt de ce livre et que les rêves qu'il contient continueront à se propager dans l'hospitalière imagination de ceux qui, en cet instant, le referment. (*Le Livre de sable*, « épilogue », II, 556)

Analysant cet aspect de l'écriture de Borges et l'importance que celle-ci accorde à la lecture et à l'intertexte universel, Gérard Genette soutient :

La vérité est plutôt qu'il veut exalter le rôle du lecteur et illustrer cette idée exprimée avant lui par Valéry, que l'auteur d'une œuvre ne détient et n'exerce sur elle aucun privilège, qu'elle appartient dès sa naissance au domaine public, qu'elle ne vit dès lors que de ses relations innombrables avec les autres œuvres dans l'espace sans frontières de la lecture¹⁸⁸.

Maurice Blanchot, quant à lui, interprète autrement cette propension du livre à devenir monde et cette volonté de ramener tous les auteurs à un seul auteur universel et anonyme. Selon lui, ces représentations ne sont que l'expression du vertige qui s'empare de tout homme voulant assouvir son désir de comprendre et ne trouvant de réponse que dans la littérature, laquelle ne cache pas pourtant sa capacité de tromper et de feindre, de substituer des fictions ou un *monde pervers* à un original inaccessible dans l'infinité de ses possibles : « la littérature, conclut-il, n'est pas une simple tromperie, elle est le dangereux pouvoir d'aller vers ce qui est, par l'infinie multiplicité de l'imaginaire¹⁸⁹. »

Conclusion

Au terme de cette lecture, nous pouvons affirmer que si la notion de l'infini dans l'œuvre de Borges a été maintes fois étudiée, elle reste néanmoins, surtout pour des amateurs qui découvrent l'œuvre déroutante de Borges, une catégorie centrale de cet édifice

188 Genette, Gérard, « La littérature selon Borges », in *Jorge Luis Borges* [1964], Dominique de Roux et Jean de Milleret, (dir.), Paris, Éditions de l'Herne, 1999, p. 323-327.

189 Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Gallimard, Paris, 1987, p. 141.

littéraire, un concept qui rattache la pensée philosophique de l'auteur argentin à la modernité de son œuvre. « Je n'ai été sollicité tout au long de ma vie que par un nombre restreint de sujets ; je suis décidément monotone », remarque Borges dans sa préface du *Rapport de Brodie*. Le signe-univers, en tant que symbole, est l'une des formes de cette récurrence thématique. Qu'il soit un objet impossible, un livre de sable, un cosmos ou un homme, le signe-univers est un motif fécond qui mobilise d'autres thèmes importants dans l'œuvre de Borges. Il est avant tout l'expression de la toute-puissance de l'imaginaire. Sous ses différentes incarnations, le signe, dans son infinitude, n'insiste pas uniquement sur l'importance de la relation comme intertexte ou comme herméneutique, il révèle aussi un mode de fonctionnement essentiel de l'œuvre de Jorge Luis Borges, un mode que l'auteur assimile à la métaphore, une *métaphore obsédante* dirait Charles Mauron, en tout cas une métaphore que Borges lui-même définit comme « une affinité intime et évidente » (*Le Livre de sable*, « L'autre », II, 485) entre le monde, la mémoire et l'imagination, entre le monde et sa représentation littéraire.

Bibliographie

- Borges, Jorge Luis, *Œuvres complètes*, bibliothèque de la Pléiade, Tome I et Tome II, éditions Gallimard 1999, 2010. Édition établie, présentée et annotée par Jean Pierre Bernés. Traductions par Jean Pierre Bernés, Roger Caillois, Claude Esteban, Nestor Ibarra et Françoise Rosset.
- Borges, Jorge Luis, *L'Aleph*, Gallimard, (traduction de Roger Caillois et René L.-F Durand), 1967.
- Borges, Jorge Luis, *Le livre comme mythe*, Gallimard | « Le Débat », 1982/5 n°22 pages 118-126, 1982.
- Borges, Jorge Luis, *Fictions*, Gallimard, 1983.
- Blanchot, Maurice, « L'infini littéraire : l'Aleph », in *Le Livre à venir*, ch VIII, Gallimard, 1959.
- Bonnefoy, Yves, *Hommage à Jorge Luis Borges*, Gallimard | Le Débat, 1987/4 - n° 46, (DOI : 10.3917/deba.046.0176).
- Caillois, Roger, *Jorge Luis Borges*, éd. Fata Morgana, 2009.
- Corpelet, Dominique, « *Le livre de sable* de Borges : un Autre insaisissable », in *Psychanalyse* 2017/1 (n° 38), pages 19 à 34.
- Fathi, Mohssine, "Le désert de Borges et la représentation du monde entre infini et indéfini", in *Variaciones Borges*, 2020, No. 50 (2020), pp. 3-18, publié par Borges Center, University of Pittsburgh [<https://www.jstor.org/stable/10.2307/27041772>].

- Genette, Gérard, « La littérature selon Borges », in *Jorge Luis Borges* [1964], Dominique de Roux et Jean de Milleret, (dir.), Paris, Éditions de l'Herne, 1999, p. 323-327.
- Lafon, Michel, *Borges ou la réécriture*, Seuil, coll. Poétique, 1990, chapitre : « l'infini littéraire », ouvrage numérisé par le Centre National du Livre (CNL) et Nord Compo.
- Nicolas, Laurent, « Borges et l'infini », in *Variaciones Borges No. 7*, Número especial del Centenario 1899-1999 (1999), pp. 88-146 (59 pages) [<https://www.jstor.org/stable/24879539>]
- Pascal, Blaise, *Pensées et Opuscule*, (par M. Léon Brunschvicg), Librairie Hachette et C^{ie}, Paris, 1909.
- Pinot, Stella, « Borges, architecte de l'infini », in *Variaciones Borges*, 2020, No. 50 (2020), pp. 167-184, [<https://www.jstor.org/stable/10.2307/27041785>].