Document généré le 14 juil. 2025 17:30

Québec français

Borges et l'essai fantastique

Marc Ross Gaudreault

Numéro 159, automne 2010

Jorge Luis Borges

URI : https://id.erudit.org/iderudit/61581ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)
1923-5119 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Gaudreault, M. R. (2010). Borges et l'essai fantastique. *Québec français*, (159), 29–32.

Tous droits réservés © Les Publications Québec français, 2010

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

> *Toute la métaphysique n'est qu'une partie de la littérature fantastique.*
>
> Jorge Luis Borges, *Fictions*

BORGES ET L'ESSAI FANTASTIQUE

PAR MARC ROSS GAUDREAULT*

Il est rare qu'un écrivain puisse se vanter d'avoir réinventé un genre. Un genre possède, *de facto*, ses propres codifications qu'il devient, très souvent, difficile de renouveler complètement. L'œuvre du génial Argentin aveugle[1], qu'il convient de qualifier de « néo-fantastique », réussit ce tour de force en mettant l'accent sur des labyrinthes essentiellement *formels*, destinés à forcer la réflexion chez son lectorat qui, pris au piège intellectuel du dédale borgésien, reviendra sur ses pas, relisant certains passages, se perdant en conjectures sur ce qu'il est amené à lire – souvent jusqu'à envisager que ce qu'il a sous les yeux *ne relève pas de la fiction* – alors que c'est pourtant le cas…

Nous proposons ici d'en étudier une singulière représentation. Une nouvelle retient ainsi notre attention : « Examen de l'œuvre d'Herbert Quain », que l'on trouve dans le recueil *Fictions*[2]. Ce sont en particulier les dernières lignes de cette nouvelle qui ont éveillé notre intérêt : « *Il n'y a pas d'Européen* (raisonnait-il [Herbert Quain]) *qui ne soit un écrivain en puissance ou en acte* ».Il affirmait aussi que des divers bonheurs que peut procurer la littérature, le plus élevé était l'invention. Puisque tout le monde n'est pas capable de bonheur, beaucoup de gens devront se contenter de simulacres. C'est pour ces "écrivains imparfaits", qui sont légions, que Quain rédigea les huit récits du livre *Statements*. Chacun d'eux préfigure ou promet un bon argument volontairement gâché par l'auteur. L'un d'eux – non le meilleur – insinue *deux* arguments. Le lecteur, distrait par la vanité, croit les avoir inventés. Du troisième, *The rose of yesterday*, je commis l'ingénuité d'extraire *Les ruines circulaires*, un des récits du livre *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* (p. 88-89).

De prime abord, cette citation tirée d'« Examen de l'œuvre d'Herbert Quain » nous apprend que la nouvelle « Les ruines circulaires », qui se trouve également dans *Fictions*, est une mise en abyme[3], un récit enchâssé dont la particularité est d'être présenté indépendamment du récit dont il est issu, soit *Statements*, lequel est une mise en abyme d'un autre récit présenté comme réel parce qu'écrit sous la forme d'un essai, « Examen de l'œuvre d'Herbert Quain » – sauf que ce dernier est une fiction (nous y reviendrons). Dès lors, la nouvelle « Les ruines circulaires », qu'on suppose que le lecteur a déjà lue puisqu'elle se situe, dans la chronologie du recueil, *avant* l'« Examen de l'œuvre d'Herbert Quain », était, à l'insu du lecteur (forcément…) et avant même qu'il en amorce la lecture, une mise en abyme d'un mystérieux roman mentionné à la toute fin d'un pseudo-essai à propos d'un tout aussi mystérieux auteur (Herbert Quain), que le lecteur devine n'être que pure invention, et ce, par simple contrat de lecture, puisque le recueil dans lequel l'« Examen de l'œuvre d'Herbert Quain » est inclus se nomme… *Fictions*.

Ce qui nous amène à cette curiosité révélée par l'histoire littéraire entourant l'œuvre de Borges : la mention, dans la citation précédente, du *jardin aux sentiers qui bifurquent* ne renvoie pas à la nouvelle du même nom qui suit directement, dans la chronologie de *Fictions*, l'« Examen de l'œuvre d'Herbert Quain », mais bel et bien à l'ensemble des huit premières nouvelles de ce recueil qui, à l'origine, furent publiées en un seul volume intitulé… *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, en 1941 – alors que la combinaison des nouvelles de *Fictions* (qui regroupe, en plus des huit nouvelles tirées de *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, les neuf nouvelles d'*Artifices*) n'arrive que trois ans plus tard, soit en 1944. Pour le lecteur de 1941, il s'agit ni plus ni moins que d'une référence directe au livre *qu'il tient dans ses mains* – sorte de mise en abyme autoréférentielle… Et tournant la page, on imagine la surprise de ce même lecteur qui entreprend la lecture d'une nouvelle qui s'intitule « Le jardin aux sentiers qui bifurquent ».

L'absence apparente de narration dans l'« Examen de l'œuvre d'Herbert Quain » amène ainsi le lecteur à douter de son statut de fiction par le truchement, justement, de son emploi du genre de l'essai en lieu et place d'une narration ; le propos analytique venant, de façon novatrice, remplacer totalement la mise en intrigue. À aucun moment le lecteur n'a l'impression de parcourir une nouvelle littéraire au sens classique du terme. Tout, depuis le foisonnement de détails sur la narration des récits fictifs mis en abyme, des citations tirées du « corpus » de Quain[4], de l'analyse de la structure de ces récits, des comptes-rendus d'intrigues, etc., relève du commentaire, de l'analyse littéraire au sens strict – et pourtant, ce sont ces commentaires et ces analyses qui se voient transformés en éléments fictionnels, comme le souligne d'ailleurs Mario Vargas Llosa dans le cahier des éditions de l'Herne consacré au maître argentin : « Ce que ces citations et ces associations ont de *scientifique* perd de son importance dans les contes de Borges, elles planent gracieuses, surprenantes, souriantes, dissociées de leur origine (réelle ou inventée) pour remplir une fonction différente (c'est-à-dire fictive) à l'intérieur du récit. L'auteur les a transformées en quelque chose d'aussi personnel et original que les anecdotes ou les personnages de ses histoires[5].

La nouvelle n'a rien à envier, dans son approche critique et son analyse pointue, au présent essai (lequel porte, ironiquement, sur ce pseudo-essai…). Si le lecteur contemporain – celui de *Fictions* – est à évoquer la *possibilité* de l'existence d'Herbert Quain, semant le doute dans son esprit par le sérieux du propos, lequel a tout du *vraisemblable*, le lecteur de 1941 – celui du *Jardin aux sentiers qui bifurquent* –, lui, ne peut se référer au réconfortant titre de *Fictions*, alors inexistant, pour lui révéler la supercherie. Pour ce dernier, Herbert Quain ne peut qu'être un autre de ces écrivains talentueux mais oubliés par l'institution et l'histoire littéraire et, *in extensio*, envisager la possibilité de se procurer l'un des romans que Quain aurait écrit – allant même jusqu'à observer, pour le plus naïf des lecteurs, que Borges pourrait se rendre coupable de plagiat dans le cas singulier des « Ruines circulaires »… Piège intellectuel dans lequel Borges, en véritable maestro de la satire voilée, aurait pris un malin plaisir à regarder s'empêtrer un tel lecteur ignorant de ce procédé certes nouveau[6]. Ce procédé, Borges l'avait déjà expérimenté dès 1935, avec un succès qui fit couler beaucoup d'encre, lors de la première publication de « L'approche d'Almotasim ». D'ailleurs, Emir Rodriguez Monegal, dans son excellente biographie littéraire du maître argentin, avoue d'emblée s'être fait prendre en lisant, pour la première fois, « L'approche d'Almotasim » : « moi aussi j'ai cru à l'existence de ce roman, et très consciencieusement j'ai noté dans mes carnets le nom de cet auteur imaginaire avec les divers renseignements s'y rapportant » (p. 313). Monegal poursuit en soulignant la portée, pour Borges l'écrivain, mais aussi pour Borges le lecteur, de l'hybridation de deux genres évoluant jusque-là en vases clos : « Ce qu'il y a de plus important que le succès de la supercherie [lors de la parution de "L'approche d'Almotasim" en 1935], c'est le fait que Borges avait fini par découvrir pour ses écrits futurs une formule qui était indéniablement originale. C'était un mélange de fiction et d'essai – deux genres littéraires qui étaient généralement restés séparés mais qui, dans la vision particulière que Borges avait de la réalité, étaient faits pour se rencontrer. En faisant comme si une histoire avait déjà été racontée dans un ouvrage publié, Borges pouvait, au lieu d'en répéter le récit, en présenter une étude critique. Le discours narratif était submergé, masqué sous le discours critique. La fiction devenait la vérité, parce que ce qui était inventé n'était pas le fait que l'histoire ait pu se produire (question qui est devenue un lieu commun

dans les discours sur la fiction), mais le fait que l'histoire préexistait à sa narration. En faisant comme si l'histoire avait déjà été inventée, Borges s'attribuait de nouveau les droits d'un lecteur, non ceux d'un auteur » (p. 313).

Si, comme l'affirme Quain au début de la citation sur laquelle s'ouvre notre analyse, tous les Européens sont des écrivains, mais que tous ne peuvent aspirer à l'*invention* d'un récit (ceux-ci, par inférence, demeurant la majorité) – se contentant alors du simulacre d'écriture offert par la lecture, que l'on devine, dès lors, comme étant néanmoins *active*, pour ne pas dire interactive, au sens où le lecteur est amené à réfléchir autant sur les procédés littéraires (la forme) que sur l'intrigue de ce qu'il est amené à lire, dès lors, *in extensio* et *a priori*, ces Européens-écrivains, véritables lecteurs idéaux – voire idéalisés –, sont à même de saisir toute l'amplitude du plus complexe et labyrinthique des récits, et ce, tant d'un point de vue formel que narratif. L'« Examen de l'œuvre d'Herbert Quain » illustre d'ailleurs cette perspective d'un lecteur idéalisé dans sa description des différentes intrigues du pseudo-roman *April March*, un délire à la chronologie rétrograde comportant neuf romans de trois longs chapitres ayant tous le même premier chapitre, ce premier chapitre constituant la finale de tous les romans (mais raconté au début), qui se subdivisent en chemin selon le schéma que Borges « reproduit » de la sorte (Borges, p. 86) :

$$Z \begin{cases} y1 \begin{cases} x1 \\ x2 \\ x3 \end{cases} \\ y2 \begin{cases} x4 \\ x5 \\ x6 \end{cases} \\ y3 \begin{cases} x7 \\ x8 \\ x9 \end{cases} \end{cases}$$

Si l'on imagine Borges sourire devant ces lecteurs idéalisés qu'il a pris au piège de son hybridation de l'essai et de la fiction, on ne peut que conjecturer (probablement avec raison) sur le fait qu'il devait rechercher, néanmoins, à provoquer la réflexion, le jeu intellectuel chez ces derniers. Borges possédait une érudition phénoménale, qu'il transpose et déforme pour en faire le cœur même de la fiction, comme s'il allait de soi que tous les lecteurs peuvent – doivent – être divertis, d'un côté, par une fiction déguisée en essai et, d'un autre côté, le doute et la réflexion nécessaires pour déceler la supercherie, question de mieux apprécier le tour de force intellectuel auquel convie le pseudo-essai borgésien : « Borges a fait de la pédanterie culturelle ce que, d'après lui, les romanciers nord-américains ont fait de la brutalité : il l'a transformée en technique littéraire. Les références livresques intriquées, les allusions à des commentaires de commentaires, les exotiques auteurs, textes ou philosophies mentionnées au passage, comme négligemment, en sous-entendant pour mieux nous accabler qu'ils devraient être monnaie courante pour le commun des mortels, excepté l'analphabète ou l'idiot, sont, dans les nouvelles de Borges, ce que sont les meubles ou les objets dans les romans de Balzac, ou les châteaux dans ceux de Sade : le décor indispensable de l'action (Llosa, p. 20-21).

Puisque Herbert Quain n'est finalement qu'une sorte de protagoniste fictif nouveau genre au centre d'une fiction travestie en essai, sans aucune intrigue et où l'effet fantastique[7] demeure pourtant présent, on peut penser que le lecteur idéalisé par Quain, véritable écrivain qui ne le sait pas encore, est effectivement ce même lecteur auquel Borges s'adresse. Un lecteur, il va sans dire, *perspicace*, apte à disséquer chacune des couches qui sous-tendent tous les récits que Borges, comme Quain, a su mettre en œuvre. « Comme Borges, Quain suggère toujours une seconde lecture, qui dévoile une seconde intrigue[8] ». D'ailleurs, l'« Examen de l'œuvre d'Herbert Quain » ne se termine-t-il pas, justement, par la mention du recueil que le lecteur a entre les mains – sorte de rappel de l'activité et de la condition de ce dernier, que Borges souhaite maintenir *attentives* et *actives* ?

Le fantastique borgésien

Quant à l'effet fantastique, même s'il ne va pas de soi, il est bien présent dans cette œuvre. Le fantastique, par sa définition même[9], implique (normalement) l'irruption d'un surnaturel aux lois *autres* dans l'univers aux lois rigides que nous connaissons – ce qui provoque une déchirure qui, chez les protagonistes ou dans la narration en général, entraîne des conséquences insolites, funestes, étranges, ambiguës, et / ou terrifiantes. Le néo-fantastique de Borges a cette particularité : toute trace de surnaturel y est évacuée pour être remplacée par un insolite provoqué par un jeu intellectuel fondé sur l'érudition – notamment la métaphysique – où celle-ci, au même titre que le surnaturel dans le fantastique plus classique, vient s'opposer à la réalité intra- ou extradiégétique : « Qu'est-ce d'ailleurs que ce "Fantastique sans Surnaturel" dont il se réclame ? […] Le Surnaturel semble ici être remplacé par des données qu'on peut s'autoriser à nommer "métaphysique" : le mot fait concurrence à "Fantastique" dans le discours critique qui cerne et enveloppe l'écrivain argentin[10] ».

L'effet fantastique, s'il est souvent associé à un sentiment de terreur (notamment depuis Lovecraft), passe néanmoins tout autant par le jeu sur l'étrange, l'ambiguïté ou le doute – et ce sont sur ces derniers aspects que table le fantastique borgésien. « Le jeu avec la peur n'intéresse pas Borges » (p. 468), nous rappelle Jean Fabre dans son très pertinent *Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Il ajoute d'ailleurs que « Borges emploie une paléo-psychologie permettant une relation avec le fabuleux et un détournement de la métaphysique de l'ordre du transcendantal vers la sphère de l'esthétique » (p. 470). Le but avoué serait alors de créer un effet fantastique par la *vraisemblance* ; non pas une reproduction exacte du réel, mais une volonté de rendre le récit *le plus près possible de*

ce qui pourrait être le réel. En d'autres termes, il s'agit de lui donner une crédibilité… qui peut très bien n'être qu'une *apparence* de crédibilité, tout en étant véritablement fausse, fictive. Dans ce contexte, le recours à la métaphysique vient embrumer le lecteur de son aura d'autorité ; mais le lecteur-écrivain idéalisé auquel Borges adresse ses nouvelles ne devrait pas être dupe – il doit être en mesure de déceler le simulacre, l'apparence de réalité. Irène Bessière, dans *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*, abonde dans le même sens : « L'insolite ne correspond pas, dans ses nouvelles, à la description d'un procès de déréalisation, mais à la révélation de l'organisation et de la désorganisation des apparences[11] ». Et c'est ainsi que la métaphysique, mais aussi la linguistique, la psychanalyse et tout l'éventail analytique au service de l'essayiste deviennent les éléments constitutifs des fictions néo-fantastiques de Borges : « elle [la culture, immense, de Borges] remplit une fonction exclusivement littéraire qui dénature ce que cette érudition contient de connaissance spécifique, en la remplaçant ou en la subordonnant à la tâche qu'elle accomplit dans le récit : tantôt décorative, tantôt symbolique. Ainsi, dans les contes de Borges, la théologie, la philosophie, la linguistique et tout ce qui apparaît comme savoir spécialisé devient littérature, perd son essence et acquiert le statut de fiction, redevenant partie et contenu d'une fantaisie littéraire » (Llosa, p. 57).

C'est par ce jeu labyrinthique de la forme, des mises en abyme, des temporalités éclatées et seulement évoquées, des faux auteurs de faux récits, bref, de la *confusion totale entre le réel et la fiction*, que Borges a renouvelé le genre du fantastique. Avec Borges, le fantastique est devenu davantage qu'un simple récit d'atmosphère misant sur la propension au surnaturel de causer un sentiment d'effroi. Avec Borges, le fantastique est devenu quelque chose comme le nexus de tous les jeux intellectuels, la fascination de l'érudition à travers l'exploration des possibles et l'éclatement des carcans de la fiction. Borges cherche à faire réfléchir son lecteur en lui montrant toute l'infinie possibilité offerte par le seul objet-livre, ce livre qu'il met constamment en scène, qui revient encore et toujours dans son œuvre, véritable leitmotiv thématique et source de ce procédé qu'il chérit, la mise en abyme, et inspiration de ce renouvellement formel, le pseudo-essai – ce qu'Irène Bessière pose comme la source de l'ultime fantastique borgésien, soit la remise en question du réel par le truchement du conflit des contraires : « La multitude des livres dessine le livre unique : les textes ne sont rien d'autre que le moyen de faire se mouvoir une intelligence obsédée de la disparate et toujours occupée d'établir des relations, d'élaborer la combinatoire des éléments imaginaires. Cette possibilité d'une réorganisation infinie fonde le fantastique littéraire. Cet arbitraire et cette gratuité de la réflexion et de l'écriture renvoient à la conviction que la cohérence du moi est douteuse, et que, hors de ce moi, la réalité est inconsistante. Dès lors la représentation du réel se confond avec un assemblage de signes tous apparentés. […] Le fantastique se dessine alors comme la coïncidence progressive des contraires, et même leur conciliation, leur identité, qui l'abolissent finalement pour former l'image du néant » (p. 152).

L'œuvre de Borges demeure éminemment *centrée sur le lecteur*, ce lecteur sans lequel les livres, si précieux pour l'Argentin, perdraient leur sens ontologique. □

---

* *Doctorant en littérature, Université du Québec à Montréal*

Notes

1 Précisons : la cécité de Borges, dont les premiers signes se firent sentir dès le début des années 1940, devint complète en 1956, année de sa chirurgie oculaire, d'où il ressortit désormais incapable de lire sans aide extérieure. Il est probable que ce handicap possède une part de cause génétique : son père et son grand-père devinrent également aveugles.

2 Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1965, 185 p. Le choix d'une version traduite en français, au lieu de la version originale espagnole, pour le présent essai s'explique par un souci de clarté et de concision.

3 La locution « mise en abyme » est à prendre, tout au long de notre analyse, au sens le plus large : à la fois récit enchâssé – récit dans le récit, à la manière de poupées russes, mais également livre fictif (comprenant un récit qui peut ou non être narré) qui est mentionné dans le récit plus large.

4 Bien qu'il semble révélateur que ces citations ne possèdent pas de références et de notes en bas de pages, il ne faut pas oublier que le renvoi à une page d'une notice bibliographique précise est devenu une condition *sine qua non* de tout essai qui se respecte seulement en fin de siècle ; et à l'époque où la nouvelle fut écrite, il n'y avait pas encore de convention à ce sujet, donc nombreux sont les essais qui citaient sans jamais donner de références précises. N'empêche, il y a là certainement quelque chose comme un indice du simulacre d'essai auquel le lecteur est convié.

5 Mario Vargas Llosa, *Un demi-siècle avec Borges*, Paris, L'Herne, 2004, p. 21.

6 Il est important de souligner que Borges, malgré le fait qu'il fut celui qui exploita le mieux (et, en ce sens, popularisa) ce procédé alors nouveau, n'en est pas l'inventeur – le titre revenant à Thomas Carlyle, et ce, dès 1833-1834, années de la sérialisation de *Sartor Resartus* : « En faisant comme s'il écrivait [dans *Sartor Resartus*] le compte rendu et le résumé d'un livre inexistant, Carlyle inventa une forme que Borges [qui, adolescent, admirait cet auteur proto-fasciste et pro-esclavagiste, avant de le répudier avec vigueur à l'âge adulte,] allait développer jusqu'à ses conséquences ultimes : le faux compte-rendu d'une œuvre imaginaire d'un écrivain inexistant ». (Emir Rodriguez Monegal, *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*, Paris, Gallimard, 1983, p. 156.) Ainsi naissent « L'approche d'Almotasim » (1935), « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* » (1939), « Tlön Uqbar Orbis Tertius » (1940) et « Examen de l'œuvre d'Herbert Quain » (1941).

7 Voir à ce sujet l'ouvrage de Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, 239 p. L'essentiel de l'argumentaire convaincant de Bouvet s'articule autour d'*indéterminations*, véritables lacunes d'information qui « ont pour effet de créer un suspense, de mettre le lecteur en attente d'une explication, d'un complément d'information. Le discours s'organise autour d'un vide, d'un manque ». (*Ibid*., p. 19.) Ainsi, « [l]e plaisir de l'indétermination, c'est de se laisser happer par le vide, de ne rien offrir en compensation, de se laisser glisser au bord de l'abîme, juste pour avoir la sensation d'être à la dérive, d'avoir perdu pour un temps les repères familiers et rassurants du monde quotidien ». (*Ibid*., p. 62.) Notons cependant que l'effet fantastique subit des variations d'un lecteur à l'autre : « L'effet fantastique n'est pas quelque chose d'automatique ; certains lecteurs, irrités par tel ou tel aspect du texte ou bien voulant l'interpréter à tout prix, ne le ressentiront jamais ». (*Ibid*. p. 2.)

8 Monegal, p. 423. De même ce bon mot : « L'auteur réel emprunte à ses propres personnages une pièce qui contient à la fois la vie marginale et la vie réelle des protagonistes : le Quain de Borges est un auteur très borgésien ». (*Ibid*., p. 424.)

9 De toutes les définitions générales du fantastique, celle que nous trouvons la plus juste demeure celle de Roger Caillois dans *Obliques* précédé de *Images, images*… : « dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables. Il est l'Impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'où l'impossible est banni par définition ». (Roger Caillois, *Obliques* précédé de *Images, images*…, Paris, Stock, 1975, p. 14-15.

10 Jean Fabre, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 2007, p. 457.

11 Irène Bessière, *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Librairie Larousse, 1974, p. 153.