*DOMINIQUE JULLIEN*

# Fiat lux

> The artist, like the god of creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails.
>
> (James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*)

« Le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde » : c'est ainsi qu'est décrit l'atelier d'Elstir, que le Narrateur adolescent visite lors de son premier séjour à Balbec (I, 834)[1]. Le vocabulaire du passage met en relief deux traits du portrait de l'artiste : le premier concerne le caractère littéraire de la peinture d'Elstir, le second, sa nature divine. La méthode d'Elstir consiste « en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore [de telle sorte que] si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre, qu'Elstir les recréait » (I, 835)[2].

Il est significatif que le passage associe de manière systématique le caractère littéraire et le caractère divin de l'acte créateur. Tout se passe comme si le geste créateur de l'artiste était, à l'instar du *fiat lux* originel, un acte de langage. Cette représentation divine de la création artistique repose elle-même sur l'idée que l'œuvre est un monde :

1. — Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954. Toutes les citations renvoient à cette édition.

2. — Décrire l'œuvre d'Elstir en termes littéraires prédispose naturellement le personnage du peintre à devenir un modèle de l'écrivain futur, les tableaux, un modèle du livre, puisque c'est à partir du modèle pictural que le Narrateur élabore sa théorie esthétique de la création comme métaphore (III, 889 ; voir plus loin).

«Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et, autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et, bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial» (III, 895-896).

Entre l'idée de l'œuvre-monde et l'idée de l'artiste-Dieu, le texte instaure donc un lien intime, essentiel. Les pages qu'on va lire se veulent une enquête sur les prolongements, les corollaires et les paradoxes de la représentation de la création artistique dans quelques textes contemporains. La présence et l'importance des «portraits d'artiste» dans les textes de Proust et de Borges peuvent apparaître comme exemplaires de cette auto-référentialité propre aux œuvres modernes.

Les «histoires d'écrivains» chez Borges (les nouvelles ou les paraboles qui mettent en scène Homère, Shakespeare, Cervantes, ou des écrivains fictifs) tournent de manière obsessionnelle autour d'un thème exclusif: l'analogie — ou la rivalité — entre création artistique et création divine. L'œuvre d'art est un univers. Dans «El hacedor», l'individu qui se métamorphose en «Homère», le Poète par excellence, s'apprête à créer l'Œuvre suprême, l'image de l'univers que sont les deux épopées de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* (II, 159)[3]. Même ambition totalisatrice dans «Parábola del palacio» (II, 179), où le palais de l'Empereur Jaune (allégorie du monde) est miraculeusement contenu tout entier dans un poème formé d'un seul vers, voire même d'un seul mot. Inversement, «Una rosa amarilla» (II, 173) est un constat d'échec de la poésie, le poète s'apercevant au moment de mourir que son œuvre n'est pas l'image du monde mais seulement une chose ajoutée au monde. «El Aleph» (I, 617) réunit les deux versants: le poète, aussi médiocre qu'ambitieux, entreprend un poème universel à partir de la vision de l'aleph; son épopée grotesque intitulée «La tierra» est le produit dérisoire de cette ambition cosmique.

Notre analyse prend sa source au point de convergence entre ces deux préoccupations esthétiques caractéristiques de l'œuvre moderne, l'ambition totalisatrice (le livre-monde) et la représentation du processus créateur (le portrait de l'artiste). Ce point d'intersection est constitué par une tendance, partagée par ce type d'œuvres quelle que soit leur diversité par ailleurs, à élaborer un discours mythique de l'instant créateur. Une commune préoccupation de ces textes consiste

3. — Borges, Jorge Luis. *Obras completas* (Barcelona: Emecé Editores, 1989, 3 volumes). Le chiffre romain renvoie au volume, le chiffre arabe à la page; toutes les citations de Borges renvoient à cette édition sauf indication contraire.



donc en une représentation mythique du processus créateur (l'instant absolu où tout prend forme, où l'œuvre se crée *ex nihilo*) et de l'instance créatrice (le portrait de l'artiste est alors modelé par un imaginaire démiurgique).

*

Replacer la notion romantique de l'artiste-démiurge dans le contexte de la pensée platonicienne dont elle hérite peut nous aider à définir les termes du problème. La comparaison platonicienne entre création divine et création humaine, entre le dieu et le poète, développée tout particulièrement dans le *Timée*, ainsi que la relecture augustinienne du *Timée* dans la *Cité de Dieu*, mettent en lumière un paradoxe inhérent à la notion de démiurge et comparable à celui que l'on trouve dans les textes modernes.

Le *Timée* (c'est là sans doute la raison de la séduction qu'il exerça sur la pensée médiévale, au point d'être considéré comme l'œuvre capitale de Platon) expose un système cosmologique complet qui met en scène un démiurge créateur du monde. Fait remarquable, le dieu platonicien travaille comme un artisan, en imitant un modèle idéal, éternel du monde. La conception précède la réalisation: l'Idée préexiste à Dieu même; ce Monde-ci est l'image d'un autre Monde (*Timée* 29ab).

Dans la *Cité de Dieu*, saint Augustin entreprend une réévaluation de l'idée du divin démiurge à la lumière de la toute puissance divine. Partant de la certitude que Platon a dû avoir connaissance de la Bible[4], saint Augustin cherche à accorder les deux autorités: cela le conduit à renforcer encore la primauté de la conception sur la réalisation. Ainsi au livre XI, chapitre 21 de la *Cité de Dieu*, le commentaire du verset de la Genèse «Et Dieu vit que cela était bon» donne lieu à une réécriture du passage correspondant dans le *Timée*: «Or quand le père qui l'avait engendré constata que ce monde, qui est une représentation des dieux éternels, avait reçu le mouvement et qu'il était vivant, il se réjouit et, dans sa joie, l'idée lui vint de le rendre

4. — Cette affirmation (*Cité de Dieu* VIII, 11) se fonde sur un rapprochement de deux passages, l'un de Platon où il est dit que Dieu, «commençant la construction du Corps du Monde, a débuté, pour le former, par prendre du feu et de la terre» (*Timée* 31b), et l'autre de la *Genèse*: «Au commencement Dieu créa le ciel et la terre» (1: 1).

encore plus semblable à son modèle» (*Timée* 37c)[5]. La question traitée est celle de la création du Temps : le modèle du Monde étant éternel, «le démiurge a donc l'idée de fabriquer une image mobile de l'éternité» (*Timée* 37d), c'est-à-dire le Temps. Saint Augustin, quant à lui, identifie le Modèle idéal dont parle Platon avec l'intention d'un Dieu omniscient. Dieu crée le monde précisément dans le but de créer ce qu'il sait d'avance être quelque chose de bon :

> Que faut-il donc entendre par ces paroles répétées à chaque création nouvelle : «Dieu vit que cela était bon», sinon l'approbation de l'œuvre faite suivant l'art, qui est la sagesse de Dieu ? Or ce n'est pas que Dieu attende la fin de son œuvre pour en connaître la bonté ; aucune de ses œuvres n'existerait s'il ne l'eût connue bonne. Cette connaissance seule le décide à créer, et quand il dit : «Cela est bon», ce n'est pas pour l'apprendre, mais pour nous l'enseigner. Platon, plus hardi, prétend que Dieu tressaillit de joie, son œuvre achevée. Platon n'est pas assez insensé pour croire que la nouveauté de la création ajoute à la béatitude divine, mais il a voulu montrer que le monde réalisé plut au suprême artisan comme il lui avait plu dans son type idéal ; non que la science de Dieu soit susceptible d'aucun changement et reçoive une impression différente de ce qui a été, de ce qui est déjà, de ce qui n'est pas encore ; qu'à notre manière, il porte son regard dans l'avenir, l'arrête sur le présent, le détourne vers le passé [...]. Il voit immuablement : et tout ce que le temps développe, l'avenir qui n'est pas encore, le présent qui est déjà, le passé qui n'est plus, rien n'échappe à l'éternelle stabilité de sa présence [...]. Il voit que ce qu'il a fait est bon, ou il a vu qu'il était bon de le faire.
>
> (*La Cité de Dieu* XI, 21[6])

Par là, le geste divin de contemplation et d'auto-approbation (cela était bon) rejoint l'intention créatrice initiale, bouclant la boucle dans un éternel présent. Cette identification que fait saint Augustin entre intention et approbation instaure dans le processus créateur une circularité qui abolit le temps (puisque l'origine et la fin se rejoignent), ce qui décrit précisément l'attribut divin d'intemporalité. Partant, la création du monde, étant l'œuvre de Dieu, ne saurait être qu'instantanée, et non le résultat d'un processus créateur. L'Œuvre de Dieu (le monde) se crée donc paradoxalement dans le moment de contemplation et d'approbation qui la conçoit, la réalise et la sanctionne tout à la fois.

5. — Paris : Garnier-Flammarion, 1992 (tr. Luc Brisson).
6. — Traduction de L. Moreau revue par J.-C. Eslin, Paris, Seuil, 1994, p. 37-38.



*

Cette circularité paradoxale se retrouve dans la figure romantique du Génie, défini comme l'esprit qui comprend tout, au double sens de ce mot : l'esprit analogue à Dieu qui, d'un seul mouvement, embrasse dans le même instant créateur la fin et le commencement de l'œuvre. Les grandes préfaces herméneutiques du XIXe siècle analysées par Proust dans un passage célèbre de *La Prisonnière* (les préfaces de Michelet à *L'Histoire de France* et à *La Bible de l'humanité*, celles de Victor Hugo à la *Légende des siècles* et aux *Contemplations*, l'Avant-propos à la *Comédie humaine*) accomplissent toutes ce même geste de divinisation de l'acte créateur, au moyen d'un renversement de l'ordre chronologique du processus créateur[7].

Ce qui s'affirme dans ces textes, c'est une vision fondamentalement idéaliste de la création artistique, qui place la conception résolument au-dessus de la réalisation et renverse dans le geste préfaciel («préface, c'est-à-dire pages écrites après», dira Proust) l'ordre chronologique de la création et de la contemplation. C'est rétrospectivement que des œuvres diverses se recomposent dans l'unité et la complétude d'une Œuvre unique ; la préface constitue le lieu où s'affirme et s'autorise cette unité, donnée pour originelle. Ainsi Balzac parlera, dans l'Avant-propos, de «l'idée de la Comédie humaine» comme préexistant à l'écriture des divers romans ; ainsi Michelet évoquera comme origine de son *Histoire de France* la vision épiphanique du «corps France». L'œuvre, en somme, naît vraiment dans le geste «d'auto-contemplation» qu'est la préface. C'est ce qu'implique la réflexion proustienne sur l'incomplétude de ces œuvres, incomplétude «qui est le caractère de toutes les grandes œuvres du XIXe siècle ; du XIXe siècle dont les plus grands écrivains ont manqué leurs livres, mais, se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, ont tiré de cette auto-contemplation une beauté nouvelle extérieure et supérieure à l'œuvre, lui imposant rétroactivement une unité, une grandeur qu'elle n'a pas. Sans s'arrêter à celui qui a vu après coup dans ses romans une Comédie Humaine, ni à ceux qui appelèrent des

7. — Ces questions rejoignent en partie celles que nous avons abordées dans notre article sur les grandes préfaces herméneutiques du XIXe siècle et leur relecture par Proust («La préface comme auto-contemplation», *Poétique* 84, Novembre 1990).

poèmes ou des essais disparates La Légende des Siècles et La Bible de l'Humanité, ne peut-on pas dire, pourtant, de ce dernier qu'il incarne si bien le XIXe siècle que, les plus grandes beautés de Michelet, il ne faut pas tant les chercher dans son œuvre même que dans les attitudes qu'il prend en face de son œuvre, non pas dans son Histoire de France ou dans son Histoire de la Révolution, mais dans ses préfaces à ces deux livres? Préfaces, c'est-à-dire pages écrites après eux, où il les considère, et auxquelles il faut joindre çà et là quelques phrases commençant d'habitude par un « Le dirai-je? » qui n'est pas une précaution de savant, mais une cadence de musicien » (III, 160).

Le texte, auctorial et autoritaire à la fois, qu'est la préface, constitue donc les œuvres diverses en Œuvre unique et l'écrivain en Auteur, premier lecteur et interprète autorisé de son œuvre. Or si la contemplation de l'œuvre achevée coïncide rétrospectivement avec l'intention première, le Tout final se donnant dans la préface pour la vision initiale, cela implique paradoxalement que l'œuvre se crée dans un acte, non d'écriture, mais de lecture. C'est de la même manière que compose Wagner, cet autre créateur d'univers :

> L'autre musicien, celui qui me ravissait en ce moment, Wagner, tirant de ses tiroirs un morceau délicieux pour le faire entrer comme thème rétrospectivement nécessaire dans une œuvre à laquelle il ne songeait pas au moment où il l'avait composé, puis ayant composé un premier opéra mythologique, puis un second, puis d'autres encore, et s'apercevant tout à coup qu'il venait de faire une Tétralogie, dut éprouver un peu de la même ivresse que Balzac quand celui-ci, jetant sur ses ouvrages le regard à la fois d'un étranger et d'un père, trouvant à celui-ci la pureté de Raphaël, à cet autre la simplicité de l'Evangile, s'avisa brusquement, en projetant sur eux une illumination rétrospective, qu'ils seraient plus beaux réunis en un cycle où les mêmes personnages reviendraient, et ajouta à son œuvre, en ce raccord, un coup de pinceau, le dernier et le plus sublime.
>
> (III, 160-161)

Ainsi le « dernier coup de pinceau », celui qui donne véritablement la vie à l'œuvre entière, consiste en un instant, à la fois initial et final, où l'artiste fait retour sur son œuvre, la comprend et l'approuve. La préface raconte ainsi une double et mythique naissance (*fiat lux*) de l'Œuvre et de l'Auteur[8].

8. — Placé au cœur du livre, ce texte capital n'est donc pas à proprement parler une préface (puisqu'il s'intègre au développement narratif du roman), mais il joue pourtant le rôle d'une préface : dans cette réflexion sur les grands écrivains du XIXe siècle, Proust définit sa propre esthétique par rapport à ses modèles, et en partie contre eux. La construction circulaire de la *Recherche* apporte de ce point de vue-là la solution à l'incomplétude des œuvres du XIXe siècle, puisqu'elle fait du roman un monde clos, complet, autonome, qui raconte sa propre genèse (genèse de l'œuvre que lit le lecteur ; genèse d'un Auteur : Marcel devient écrivain) sans le secours d'une préface extérieure et ultérieure ; l'œuvre est à elle-même sa propre préface.



*

Du même coup, ce double acte de naissance de l'Œuvre et de l'Auteur prend dans le texte proustien la forme d'un acte de lecture, tel précisément qu'est la préface. La création artistique, à laquelle le Narrateur accède à la suite des trois « illuminations » successives de l'hôtel de Guermantes, est assimilée à un acte de lecture, puisque le livre qu'il lui faut écrire est un « livre intérieur », écrit en lui, comme en chacun, par la vie. Il s'agit, pour l'écrivain, de savoir lire ce livre intérieur ; c'est donc que la création est avant tout contemplation : « Quant au livre intérieur de signes inconnus (...) pour la lecture desquels personne ne pouvait m'aider d'aucune règle, cette lecture consistait en un acte de création où nul ne peut nous suppléer ni même collaborer avec nous » (III, 879). Le livre qu'écrira le Narrateur, le livre que le lecteur est en train de terminer, est celui que la vie a imprimé en lui : « Ce livre, le plus pénible de tous à déchiffrer, est aussi le seul que nous ait dicté la réalité, le seul dont l'impression ait été faite en nous par la réalité même » (III, 880).

A la faveur d'un jeu de mots fécond sur le double sens du terme « impression », le texte fait ainsi du livre intérieur un livre antérieur, « préexistant » à l'écrivain (III, 881) — un peu à la manière du modèle platonicien —, et établit entre écriture et lecture une adéquation rigoureuse : « ... ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer, puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur » (III, 890)[9].

*

De cette circularité du rapport entre l'art et la vie, qui prend chez Proust la forme, d'une part, de la réflexivité narrative (le récit d'un récit), d'autre part, de l'écriture comme lecture en soi-même, « El hace-

9. — De même la perte de la mémoire est une menace directe pour l'œuvre : c'est la mémoire (et non l'imagination) qui est « l'essence même de l'œuvre d'art » (III, 1044).

dor»[10] fournit un équivalent borgésien : pour devenir Homère, le personnage doit descendre dans les Enfers de sa mémoire, c'est-à-dire lire en soi-même. «Entonces descendió a su memoria, que le pareció interminable, y logró sacar de aquel vértigo el recuerdo perdido que relució como una moneda bajo la lluvia, acaso porque nunca lo había mirado, salvo, quizá, en un sueño» (II, 159). La transformation de l'homme en auteur passe, comme chez Proust, par la mémoire ; c'est dans les souvenirs de sa propre vie que le héros trouvera l'essence (mais non la matière : ceci est évidemment une différence capitale d'avec Proust, comme on le verra plus loin) de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*.

*

La naissance de l'auteur coïncide donc ici avec la reconnaissance du livre intérieur, et l'écriture, avec la lecture en soi-même. En prenant pour étalon le texte proustien, on peut définir les termes d'un discours double et dans une certaine mesure contradictoire sur l'auteur et l'œuvre. Si l'œuvre est traduction du livre intérieur, si l'écriture correspond à la lecture du livre de la vie, les rapports entre l'art et la vie, entre l'homme et l'auteur deviennent, on le devine, fort ambigus. D'une part, le «dogme» proustien proclame une coupure totale, schizophrénique presque, entre l'homme et l'auteur. C'est le discours du *Contre Sainte-Beuve*, illustré dans le roman par les exemples de Bergotte, d'Elstir, de Vinteuil (ce dernier de manière superlative). D'autre part, le caractère circulaire de la *Recherche* contribue, inversement, à instaurer un état de symbiose ambigu entre la vie et l'œuvre.

Le *Contre Sainte-Beuve* affirme de la manière la plus nette que l'auteur n'est pas l'homme. Le Moi créateur étant indépendant de la vie quotidienne, toute tentative de critique biographique est par définition absurde. La méthode de Sainte-Beuve, «qui consiste à ne pas séparer l'homme et l'œuvre», méconnaît «qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices[11]». La rencontre de Bergotte est l'illustration la plus spectaculaire de cette idée. La violence de la déception soufferte par le Narrateur lorsqu'il voit, à la place du «doux Chantre aux cheveux blancs», «un homme jeune, rude, petit, râblé et myope, à nez rouge en forme de coquille de colimaçon et à barbiche noire»

10. — Ce terme, à demi inventé par Borges sur le modèle de l'anglais «Maker» et du grec «poietes», ne se traduit qu'imparfaitement par «auteur». Il est plus près de «démiurge», ou de «poète», surtout si l'on se souvient du sens étymologique.

11. — Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 221-222.



(I, 547), est à la mesure de sa naïveté ; il est encore à l'âge des idées simples mais fausses. Elstir, un peu plus tard, le surprendra aussi par la laideur petite-bourgeoise de sa villa de Balbec (I, 834), et surtout par la révélation qu'il était, au temps d'*Un Amour de Swann*, le ridicule Monsieur Biche du salon Verdurin (I, 863). Et naturellement Vinteuil est l'exemple par excellence de ce divorce entre l'homme et l'auteur : en entendant le septuor, le Narrateur s'étonne que «l'approximation la plus hardie des allégresses de l'au-delà se fût justement matérialisée dans le petit bourgeois bienséant que nous rencontrions au mois de Marie à Combray» (III, 261).

*

La même idée est à l'œuvre dans les textes de Borges. Dans sa dernière nouvelle, «La memoria de Shakespeare», l'illusion biographique est dénoncée. Un spécialiste de Shakespeare reçoit d'un confrère un don fantastique, la mémoire de Shakespeare. Il reconnaît peu à peu dans son esprit des souvenirs qui appartiennent à la vie de Shakespeare ; il forme bientôt le projet inévitable et banal d'écrire une biographie de Shakespeare ; il est assez vite forcé de s'avouer son échec et se débarrasse de ce cadeau empoisonné auprès d'un autre érudit. Rien ne sert de connaître intimement (aussi intimement que la sienne propre) la vie d'un auteur ; elle ne révèle rien des secrets de son œuvre. «Además, ese libro [une biographie de Shakespeare] sería inútil. El azar o el destino dieron a Shakespeare las triviales cosas terribles que todo hombre conoce ; él supo transmutarlas en fábulas, en personajes mucho más vívidos que el hombre gris que los soñó, en versos que no dejarán caer las generaciones, en música verbal. ¿A qué destejer esa red, a qué minar la torre, a qué reducir a las módicas proporciones de una biografía documental o de una novela realista el sonido y la furia de Macbeth ?» (III, 398).

Mais, comme toujours chez Borges, on rencontre aussi l'idée contraire. Une parabole comme «Borges y yo» fait de cette relation un processus vertigineusement réversible ; l'homme et l'auteur, liés par une duplicité ambiguë, y sont impossibles à distinguer absolument : «Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil ; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica (...) No sé cual de los dos escribe esta página» (II, 186).

*

Ce divorce entre l'homme et l'auteur comporte des conséquences encore plus radicales si on l'envisage dans ses rapports avec la mort. A la différence d'un homme, un auteur n'est pas vivant : c'est un mort, un « immortel ». Dans la *Recherche*, Vinteuil est l'auteur par excellence, lui qui, mort depuis longtemps lorsque le Narrateur découvre l'étendue de son œuvre, connaît aux mains de l'amie de sa fille une véritable résurrection. Bergotte, quelles qu'aient été ses insuffisances d'homme au cours de sa vie, atteint sa perfection essentielle dans la mort ; l'œuvre, alors, se substitue au corps, l'auteur, à l'homme : « On l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient, pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection » (III, 188).

De même Elstir est l'Auteur issu de monsieur Biche qui est « mort » métaphoriquement[12]. Cependant Elstir, celui des trois personnages d'artistes qui ne meurt pas dans le cours du roman, est aussi celui en qui les rapports entre l'art et la vie sont le plus complexes. Peut-être sa fonction de mentor du Narrateur rend-elle sa vie nécessaire, d'une part, à l'exposition de vérités théoriques et pédagogiques (puisque c'est dans son atelier que le Narrateur apprend l'art de la métaphore et le secret de l'art gothique[13]), et d'autre part, à l'action puisque c'est grâce à lui que le Narrateur fait enfin la connaissance d'Albertine. Par un renversement ironique, ce n'est pas au prix d'un renoncement à la vie que le Narrateur accède à la vraie vie de l'art, mais au contraire l'art (la visite à Elstir, que le Narrateur remet si longtemps parce qu'il s'intéresse davantage aux jeunes filles) qui ramène à la vie (c'est chez le peintre que le Narrateur rencontre enfin la jeune fille désirée). Donc l'art ramène à la vie, et la vie, en dernière instance, à l'art (puisque sans Elstir le Narrateur n'aurait pas rencontré Albertine, et sans Albertine il n'aurait pas écrit...) Ainsi les choses sont plus compliquées dans le roman que dans l'essai. Le personnage du peintre représente peut-être mieux que les autres artistes les paradoxes de la condition d'auteur[14] : cette circularité des rapports entre l'art et la vie peut se lire comme un démenti, ou du moins un correctif, apporté par la *Recherche* à la théorie du *Contre Sainte-Beuve*.

12. — « Pour une fois [Mme Verdurin] n'avait pas réussi la rupture [d'Elstir avec sa femme]. C'est avec le salon Verdurin qu'Elstir avait rompu ; et il s'en félicitait comme les convertis bénissent la maladie ou le revers qui les a jetés dans la retraite et leur a fait connaître la voie du salut » (II, 940).

13. — Cette fonction de mentor participe elle-même de l'imperfection d'Elstir puisque sa générosité est condamnée comme une faiblesse : « c'était peut-être au point de vue de la création pure son seul défaut d'en être un, dans ce sens du mot maître, car un artiste pour être tout à fait dans la vérité de la vie spirituelle doit être seul, et ne pas prodiguer de son moi, même à des disciples » (I, 863).



*

Les rapports paradoxaux entre l'art et la vie forment la substance même des histoires d'écrivains de Borges. Dans « El hacedor », la transformation d'un homme en auteur, Homère, passe par la décantation de la réalité individuelle, le souvenir du premier combat et de la première femme devant, pour que puisse naître le poème, se désincarner en universaux de la guerre et de l'amour : « En esta noche de sus ojos mortales, a la que ahora descendía, lo aguardaban también el amor y el riesgo, Ares y Afrodita, porque ya adivinaba (porque ya lo cercaba) un rumor de gloria y de hexámetros, un rumor de hombres que defienden un templo que los dioses no salvarán y de bajeles negros que buscan por el mar una isla querida, el rumor de las Odiseas e Ilíadas que era su destino cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana » (II, 160). Or cette révélation du caractère nécessairement impersonnel de l'art, du nécessaire effacement de la personnalité individuelle, se produit en Homère au moment où il devient aveugle ; cécité acceptée qui préfigure la fatalité plus universelle de la mort, sur laquelle se conclut le texte : « Sabemos estas cosas, pero no las que sintió al descender a la última sombra » (II, 160). La métamorphose de l'homme en auteur a donc partie liée avec la mort.

« El inmortal » joue (entre autres thèmes) sur l'idée que la mort de la personnalité individuelle, de l'homme, est nécessaire à sa transformation en auteur « immortel »[15]. La confusion qui s'opère entre le narrateur et Homère, l'un des Immortels, n'est possible que parce que l'entrée en littérature — conçue comme un texte unique fait de fragments innombrables et anonymes, où toute œuvre est par essence plagiat — suppose l'abandon du moi. On voit que la notion d'immortalité, sur laquelle repose le récit, est prise simultanément dans un

14. — De plus, Elstir est peintre : son art plus matériel, moins spirituel que celui de Vinteuil, se prête mieux à poser la question de l'art comme travail ; on verra plus loin le rôle analogue de Françoise.

15. — Nous nous permettons de renvoyer, pour une analyse plus approfondie de ces questions, à un article récent où nous étudions la réécriture borgésienne du mythe romantique du Génie, « From Genius to Immortal : a Borgesian Biography », à paraître dans *Comparative Literature*, 1995.

sens littéral et métaphorique. L'immortalité «réelle» du héros qui a perdu la mort en buvant l'eau du fleuve d'immortalité et l'immortalité métaphorique des grands auteurs se conjuguent dans cette nouvelle; c'est précisément leur conjonction qui constitue le ressort du fantastique, lequel repose, comme souvent chez Borges, sur la figure de la syllepse.

Les liens que cette mythique naissance de l'Auteur entretiennent avec l'imaginaire de la mort s'enrichissent, chez Borges, d'une dimension mythique annexe. Dans les histoires d'écrivains, l'illumination créatrice coïncide souvent avec l'instant suprême de la mort. «Una rosa amarilla» imagine la mort de Giambattista Marino: en regardant la rose jaune placée près de son lit, et en répétant ses propres vers célèbres à la louange de la rose, le poète agonisant a soudain la double révélation de l'essence de la réalité et de l'irréalité de son œuvre: «Entonces ocurrió la revelación. Marino *vio* la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras y que podemos mencionar o aludir pero no expresar y que los altos y soberbios volúmenes que formaban en un ángulo de la sala una penumbra de oro no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo.

Esta iluminación alcanzó Marino en la víspera de su muerte, y Homero y Dante acaso la alcanzaron también» (II, 173).

Le caractère tragique de cette illumination tient à ce que s'y joignent l'image d'un début absolu (Adam, le premier poète; on se rappelle la comparaison proustienne entre la peinture d'Elstir, recréatrice du monde, et l'acte initial de nomination de Dieu le Père, I, 835) et celle d'une fin (le couchant de la vie, la pénombre dorée des livres)[16]. Le poète comprend tout, trop tard; au mythe de l'instant créateur s'adjoint ici le mythe de «l'instant absolu de la mort», selon lequel l'homme, au moment de mourir, reverrait, en une fraction de seconde, sa vie tout entière. C'est de la même manière que le dramaturge tchèque de «El milagro secreto» achève l'œuvre de toute sa vie à l'instant exact où il tombe sous les balles du peloton d'exécution allemand (I, 508; on retrouvera cette nouvelle un peu plus loin); c'est de la même manière que l'auteur évoqué dans l'Epilogue de *El hacedor* comprend, au moment de mourir seulement, le sens profond de son œuvre: «Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de

16. — On peut noter la ressemblance avec la scène de la mort de Bergotte devant le petit pan de mur jaune du tableau de Vermeer (III, 186-188).



habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara» (II, 232). Les récits de vie borgésiens sont ainsi des alephs, des points qui contiennent un monde: «Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es» («Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)» (I, 562). Le mythe de l'instant absolu de la mort ne pouvait que séduire Borges par l'analogie qu'il offre avec l'idéal romantique de l'œuvre totale, qui hante l'écriture borgésienne, mais en creux, comme une sorte de négatif du fragment et de la brièveté qui en sont la réalité formelle.

*

Représenter la création artistique, ainsi que le font tous ces textes, comme une épiphanie, revient à la situer en dehors de ce qui fait le propre de la condition humaine: l'imperfection de la durée et du travail. On touche ici à un autre aspect du mythe de l'instant créateur: il permet de mettre en scène le conflit entre une représentation inspirée (immédiate) et une représentation laborieuse (successive) de la création artistique.

La doctrine platonicienne affirme la supériorité de l'inspiration: «l'homme qui, sans avoir été saisi par cette folie dispensée par les Muses, arrive aux portes de la poésie avec la conviction que, en fin de compte, l'art suffira à faire de lui un poète, celui-là est un poète manqué; de même, devant la poésie de ceux qui sont fous, s'efface la poésie de ceux qui sont dans leur bon sens» (*Phèdre* 244a)[17]. En bonne logique platonicienne, le discours dominant du texte proustien est lui aussi un discours de l'inspiration. Les «illuminations» du *Temps retrouvé* sont à la fois l'origine et la garantie de l'écriture. Le livre est contenu dans ces résurrections du Moi passé, dans ces «fragments d'existence soustraits au temps» (III, 875): il semblerait presque que promesse, ici, vaille réalité, tant le passage du souvenir à l'œuvre d'art est immédiat. Le caractère miraculeux de la réminiscence dans l'épisode de la madeleine préfigure la création *ex nihilo* de l'œuvre d'art qui suivra les trois illuminations: «Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu (...) Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine (...) aussitôt la vieille maison grise sur la rue (...) tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité,

17. — Paris: Garnier-Flammarion, 1992 (tr. Luc Brisson).

est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé» (I, 46-48). De même le découragement du Narrateur se dissipe «comme par enchantement» (III, 867) lorsqu'il titube sur les pavés de l'hôtel de Guermantes; l'identification du souvenir a elle-même le caractère instantané du miracle: «Et presque tout de suite, je la reconnus, c'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit, et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc m'avait rendue avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là et qui étaient restées dans l'attente, à leur rang, d'où un brusque hasard les avait impérieusement fait sortir, dans la série des jours oubliés» (III, 867). La sensation provoquée par la troisième illumination rapproche le Narrateur du «personnage des *Mille et une Nuits* qui sans le savoir accomplissait précisément le rite qui faisait apparaître, visible pour lui seul, un docile génie prêt à le transporter au loin» (III, 868).

Génies, enchantements, miracles: l'image de la création, dans le texte proustien, substitue l'instantané au successif et exige du lecteur un acte de foi[18]. Comprendre ce que doit être l'œuvre, c'est-à-dire concevoir l'œuvre en pensée, c'est la créer: la conception prime la réalisation dans une vision radicalement idéaliste qui escamote à peu près la question du travail. Il est vrai que le texte utilise abondamment le vocabulaire du travail[19], mais il semble qu'ici la véritable question se ramène, au fond, à celle du temps. «Même chez moi, je ne laisserais pas de gens venir me voir dans mes instants de travail, car le devoir de faire mon œuvre primait celui d'être poli ou même bon» (III, 986). L'essentiel, pour que se crée l'œuvre qui est temps retrouvé, est pour le Narrateur d'avoir le temps, de ne plus perdre son temps. Une fois l'œuvre envisagée dans une vision totale, tout se passe comme si elle était faite. Le Narrateur passe sans transition des illuminations de la mémoire à l'essence de l'œuvre, et de l'essence de l'œuvre à l'œuvre elle-même: ou pour mieux dire, il n'y a pas passage mais simultanéité[20].

18. — C'est le propre des récits de conversion, forme qui modèle aussi bien l'écriture proustienne que l'écriture borgésienne.

19. — Le livre à faire est un «labeur» (III, 1032), une «besogne» (III, 1033), un travail (III, 1034), une «construction» (III, 1040); un «ouvrage» qui requiert la connaissance d'un «métier» (III, 1041). Le Narrateur évoque les «esquisses» (III, 1041), la «grande table de bois blanc» (III, 1034), les paperoles déchirées et recollées (III, 1034). Les métaphores de la cathédrale inachevée (III, 1033), de la robe à bâtir (III, 1033) ou à rapiécer (III, 1034), du bœuf mode (III, 1035), du bassin minier (III, 1037), etc., vont dans le même sens.

20. — Un mythe «critique» parallèle serait, de ce point de vue, la lecture mythique de Roland Barthes dans «ça prend» (*Magazine littéraire* n°144, janvier 1979, p.26-27): l'hypothèse selon laquelle la *Recherche* s'écrit aussitôt que le système des noms est en place repose sur l'invention d'un instant de genèse absolue où l'œuvre se crée dans une illumination onomastique.



On pourrait presque parler d'un tour de prestidigitation du texte: le problème capital qui se pose au Narrateur n'est pas celui des moyens ou de la réussite, mais seulement celui du Temps. Les dernières pages de la *Recherche* ressassent la crainte obsessionnelle de ne pas avoir le temps (mais non le talent) d'écrire le livre: «... il était grand temps de m'y mettre (...) était-il temps encore...?» (III, 1035), crainte ravivée par l'avertissement des trois chutes dans l'escalier (III, 1039): «Mais était-il encore temps pour moi? N'était-il pas trop tard?» (III, 1044). Tout ceci sous-entend que si le Narrateur a le temps, l'œuvre sera réussie. Or cette question du temps fournit elle-même «la forme» de l'œuvre: «Alors, je pensai tout d'un coup que si j'avais encore la force d'accomplir mon œuvre, cette matinée (...) qui m'avait, aujourd'hui même, donné à la fois l'idée de mon œuvre et la crainte de ne pouvoir la réaliser, marquerait avant tout, dans celle-ci, la forme que j'avais pressentie autrefois dans l'église de Combray, et qui nous reste habituellement invisible, celle du Temps» (III, 1044-45). Ainsi l'obstacle à l'œuvre devient miraculeusement ce qui permet l'œuvre et en dicte la forme: «Du moins, si [la force] m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes (...) comme occupant une place si considérable (...) dans le Temps» (III, 1048).

*

A la question du contenu (quoi écrire?) le texte proustien répond, à côté pourrait-on dire, par la doctrine du livre intérieur, les matériaux de l'œuvre future étant fournis par la vie passée; à la question de la forme (comment écrire?) il répond, à côté également, par la doctrine du style-vision («le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision», III, 895)[21], et par la doctrine de la métaphore[22], qui déplace

21. — Doctrine complétée par l'image de l'instrument d'optique pour lire en soi-même: «car ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes» (III, 1033).

22. — «On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport analogue dans le monde de

la question plutôt qu'elle n'y répond, puisque, comme on l'a vu plus haut, nommer les choses y est désigné comme une prérogative divine.

*

On pourrait même aller plus loin. Le texte fait fréquemment preuve d'une méfiance extrême à l'égard du travail. Le travail, dans nombre de passages révélateurs, est synonyme et signe d'inauthenticité. On retrouve le mépris platonicien pour l'habileté technique de l'ouvrier, jugée inférieure à l'inspiration. Ainsi, dans le passage de *La Prisonnière* analysé plus haut, la musique de Wagner est soupçonnée un moment d'être sans valeur à cause de cette « allégresse du fabricateur » qu'elle dégage : « ... j'étais troublé par cette habileté vulcanienne. Serait-ce elle qui donnerait chez les grands artistes l'illusion d'une originalité foncière, irréductible, en apparence reflet d'une réalité plus qu'humaine, en fait produit d'un labeur industrieux ? Si l'art n'est que cela, il n'est pas plus réel que la vie, et je n'avais pas tant de regrets à avoir » (III, 161-162)[23]. Seul est authentique l'art qui est reflet d'une essence, non celui qui est produit d'un travail ; l'œuvre d'art relève de l'être, non du faire. Comment sortir de ce dilemme, comment contourner l'interdit qui frappe la fabrication de l'œuvre ? Le texte parvient à réconcilier le côté miraculeux et instantané de la création artistique avec son côté laborieux et fabriqué si bien que l'un mène à l'autre : au terme de la méditation au pianola, « l'habileté technique de l'ouvrier » est déclarée nécessaire au miracle de l'œuvre. Le conflit est résolu grâce à une métaphore qui réconcilie les contraires, en substituant la métaphore de l'avion à celle de l'oiseau, l'objet fabriqué à la créature naturelle : en écoutant les joyeuses phrases de *Tristan*, le Narrateur en vient à penser que « l'habileté technique de l'ouvrier ne servait qu'à leur faire plus librement quitter la terre, oiseaux pareils non au cygne de Lohengrin mais à cet aéroplane que

l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style ; même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore » (III, 889).

23. — Beaucoup plus tôt, le Narrateur expose une idée semblable à propos de Bergotte : « Et alors je me demandais si l'originalité prouve vraiment que les grands écrivains soient des dieux régnant chacun dans un royaume qui n'est qu'à lui, ou bien s'il n'y a pas dans tout cela un peu de feinte, si les différences entre les œuvres ne seraient pas le résultat du travail, plutôt que l'expression d'une différence radicale d'essence entre les diverses personnalités » (I, 549).



j'avais vu à Balbec changer son énergie en élévation, planer au-dessus des flots, et se perdre dans le ciel. Peut-être, comme les oiseaux qui montent le plus haut, qui volent le plus vite, ont une aile plus puissante, fallait-il de ces appareils vraiment matériels pour explorer l'infini, de ces cent vingt chevaux marque Mystère, où pourtant, si haut qu'on plane, on est un peu empêché de goûter le silence des espaces par le puissant ronflement du moteur ! » (III, 162).

L'essence miraculeuse, inexplicable, de la création artistique devient grâce à ce nom de marque, Mystère, inséparable de sa réalité technique. L'œuvre d'art est-elle l'effet d'un miracle ou le produit d'un travail ? question sans réponse, à laquelle le texte proustien « répond » donc par une métaphore, dont le rôle est analogue à celui du mythe platonicien. De même que, chez Platon, le mythe intervient lorsque l'idée est impuissante à s'exprimer par le raisonnement dialectique (c'est le mythe de Penia et Poros, et non l'argument rationnel, qui peut seul rendre compte de la dimension métaphysique de l'amour dans le *Banquet*), de même la métaphore proustienne prend le relais d'une réflexion philosophique pour réconcilier l'inconciliable.

*

La prolifération des métaphores de l'œuvre est elle-même un signe de ce conflit entre deux représentations opposées de la création artistique. Une fois encore, un contre-discours se fait jour au travers d'un discours dominant. Les métaphores contradictoires du processus créateur opposent une image idéaliste, noble, masculine, qui privilégie la conception, le « grand plan d'ensemble » (III, 1040) — c'est le portrait de l'artiste en architecte — à une image matérialiste, humble, féminine, qui privilégie la réalisation et l'improvisation (c'est le portrait de l'artiste en cuisinière ou en couturière). L'œuvre, certes, est une cathédrale, c'est-à-dire une « construction », une « église où des fidèles sauraient peu à peu apprendre des vérités et découvrir des harmonies » (III, 1040). Mais à la métaphore architecturale de la cathédrale, inachevée « à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte » (III, 1033), se substitue, on s'en souvient, la métaphore de la robe : « Et, changeant à chaque instant de comparaison selon que je me représentais mieux, et plus matériellement, la besogne à laquelle je me livrerais, je pensais que sur ma grande table de bois blanc, regardé par Françoise (...) je travaillerais auprès d'elle, et presque comme elle (...) ; car, épinglant un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe » (III, 1033). Le jeu de mots sur le dou-

ble sens du verbe «bâtir»[24] fournit un nouvel exemple de résolution métaphorique d'un problème philosophique, tendance déjà observée à propos des moteurs de la marque Mystère.

On passe de l'abstrait au concret, de l'idéal au réel. Il s'agit de réconcilier le mythe idéaliste du Génie avec la réalité dela fabrication de l'œuvre. Au terme de cette méditation, l'auteur tient plus de Françoise que de Dieu. Aussi bien Françoise, avec sa compréhension instinctive du travail créateur de l'écrivain (III, 1034), devient-elle le modèle privilégié du labeur artistique aussi bien que l'indispensable collaboratrice de l'artiste: «ne ferais-je pas mon livre de la façon que Françoise faisait ce bœuf mode...» s'interroge le Narrateur (III, 1035), non pas par modestie vraie ou fausse, mais parce qu'en effet l'écriture du Livre est, comme on dit, «une cuisine», un travail d'essais, d'improvisation, de tâtonnements et d'à peu près. «A force de coller les uns aux autres ces papiers que Françoise appelait mes paperoles, ils se déchiraient çà et là. Au besoin Françoise ne pourrait-elle pas m'aider à les consolider, de la même façon qu'elle mettait des pièces aux parties usées de ses robes...» (III, 1034): ainsi le «côté de l'inspiration» se trouve communiquer avec le «côté du travail», comme le côté de Guermantes avec le côté de chez Swann. Ce portrait de la Muse en vieille cuisinière tient peut-être à ce qu'on pourrait appeler le côté Flaubert de Proust, par opposition au côté Hugo, inspiré et sublime. Aussi bien l'œuvre exige du métier: «Mais au lieu de travailler j'avais vécu dans la paresse (...) et j'entreprenais mon ouvrage à la veille de mourir, sans rien savoir de mon métier» (III, 1041). Et pourtant l'écriture du Livre est un «métier» qui ne peut s'apprendre que sur le tas; il est clair que, sans la conscience du Temps perdu qui en fournit la matière, l'œuvre ne pourrait se faire; par définition, Marcel ne peut devenir écrivain qu'«à la veille de mourir». Comme Schéhérazade à laquelle il se compare[25], le Narrateur ne pourrait dérouler le fil de ses contes sans la menace de mort quotidienne.

*

24. — Voir là-dessus notre article sur «La cathédrale romanesque», *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n°40, 1990.

25. — «Si je travaillais, ce ne serait que la nuit. Mais il me faudrait beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille. Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maître de ma destinée, moins indulgent que le sultan Sheriar, le matin quand j'interromprais mon récit, voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir» (III, 1013).



Les paradoxes métaphysiques sur la divinité de l'artiste, dont les textes borgésiens tirent leur substance, reçoivent eux aussi une «solution» sous la forme d'une métaphore ou d'un terme-clef à double sens. Chez Borges, en effet, on retrouve un conflit analogue entre une majorité de textes à caractère démiurgique (les histoires d'écrivains, où le problème du travail créateur est éludé au profit d'une vision idéaliste de la création immédiate de l'œuvre coïncidant avec la conception) et une minorité de textes où l'accent est mis au contraire sur le labeur (les histoires de Golem). Dans le premier groupe, on prendra pour exemple «El milagro secreto» (I, 508). Le protagoniste, Jaromir Hladík, est un écrivain tchèque d'ascendance juive, auteur de divers écrits qu'il juge lui-même plutôt médiocres; son chef-d'œuvre, une tragédie en vers intitulée *Los enemigos*, est inachevé. Condamné à mort lors de l'invasion de Prague par les Nazis, il prie Dieu de lui accorder un sursis d'un an pour terminer sa pièce: «Pensó que aun le faltaban dos actos y que muy pronto iba a morir. Habló con Dios en la oscuridad. *Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de* Los enemigos. *Para llevar a término ese drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más. Otórgame esos días, Tú de Quien son los siglos y el tiempo*» (I, 511). A l'instant où le peloton d'exécution fait feu, il s'aperçoit que le temps s'est arrêté: Dieu a fait un «miracle secret» pour lui permettre de terminer, mentalement, sa pièce. A l'instant précis où il trouve le dernier mot, il s'écroule sous les balles allemandes: «Dió término a su drama: no le faltaba ya resolver sino un solo epíteto. Lo encontró; la gota de agua resbaló en su mejilla[26]. Inició un grito enloquecido, movió la cara, la cuádruple descarga lo derribó.

Jaromir Hladík murió el veintinueve de marzo, a las nueve y dos minutos de la mañana» (I, 513).

Au cœur de la nouvelle, on trouve le jeu sur le double sens du mot «exécution»: exécution de la tragédie inachevée, et exécution capitale du héros. Partant, la réalité de l'œuvre est uniquement mentale puisqu'elle n'existe ni sur le papier ni, *a fortiori*, pour des lecteurs: «No trabajó para la posteridad ni aun para Dios, de cuyas preferencias literarias poco sabía. Minucioso, inmóvil, secreto, urdió en el tiempo su alto laberinto invisible» (I, 512). La réalisation de l'œuvre

26. — On peut noter le motif récurrent chez Borges de l'eau (pluie ou larmes) coulant sur le visage du héros au moment de la prise de conscience suprême. Cet avatar borgésien des larmes d'Ulysse chez les Phéaciens se retrouve constamment, associé à l'instant de la conversion, de l'illumination, de la découverte de soi-même ou de la mort.

se confond ici exactement avec sa conception. Le miracle secret, dès lors, est non seulement celui accompli par Dieu, qui arrête le temps pour l'écrivain, mais encore celui accompli par l'auteur, qui esquive le conflit entre conception et exécution en faisant d'une œuvre invisible (et pour cause) l'équivalent d'une œuvre réelle[27] : « Dios operaba para él un milagro secreto : lo mataría el plomo alemán, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurría entre la orden y la ejecución de la orden » (I, 512). Cette équivalence miraculeuse est annoncée dès l'incipit dans le portrait du protagoniste qui juge ses confrères d'après leurs réalisations et réclame pour lui-même le droit d'être jugé d'après ses projets : « Hladík había rebasado los cuarenta años. Fuera de algunas amistades y de muchas costumbres, el problemático ejercicio de la literatura constituía su vida ; como todo escritor, medía las virtudes de los otros por lo ejecutado por ellos y pedía que los otros lo midieran por lo que vislumbraba o planeaba » (I, 509).

« Dió término a su drama », écrit Borges, qui joue sur le double sens possible des mots « terme » et « drame » : le dernier mot qui met fin à sa vie et à son œuvre en même temps, mot qui tout ensemble crée l'œuvre et annihile l'auteur, est donc une sorte de *fiat lux* pervers. La contradiction entre création laborieuse dans le temps et création instantanée hors du temps est ici résolue sur le mode du miracle : le travail existe, mais il est intérieur, mental, invisible et intemporel ; le héros obtient bien de Dieu la grâce d'être jugé sur ses projets et non sur ses réalisations, mais ce privilège, comme le miracle, reste secret.

*

Le second groupe de textes, qui comprend, par ordre métaphorique croissant, « El Golem », « Las ruinas circulares », et « La muerte y la brújula », relève de ce qu'on pourrait appeler les histoires de Golem. Là au contraire, l'accent porte sur le travail, l'effort laborieux de la création, et sur l'imperfection du résultat, l'écart dramatique entre la grandeur du projet et la médiocrité de la réalisation. Un peu à la manière de l'artiste platonicien, éloigné de trois degrés de l'Idée qu'il cherche à imiter, l'artiste de ces textes borgésiens, étant lui-même créature, ne peut créer que des créatures imparfaites ; le point culminant de ces histoires de Golem se confond avec la révélation de cette vérité humiliante.

27. — On retrouve Pierre Menard et le paradoxe d'un chef-d'œuvre « exécuté » en esprit seulement, invisible, immatériel.



Dans le poème intitulé « El Golem », le rabbin Judá León de Prague cherche à rivaliser avec Dieu en créant à son tour un être animé et doué de pensée, le Golem : « Sediento de saber lo que Dios sabe, / Judá León se dio a permutaciones / de letras y a complejas variaciones / Y al fin pronunció el Nombre que es la Clave, / La Puerta, el Eco, el Huésped y el Palacio, / Sobre un muñeco que con torpes manos / labró, para enseñarle los arcanos / De las Letras, del Tiempo y del Espacio » (II, 263). Conformément à la légende cabalistique, l'acte créateur relève à la fois de la magie verbale (le Nom de Dieu) et de la fabrication matérielle (le mannequin d'argile). Mais le rabbin est puni de son audace par l'imperfection de sa créature : le Golem n'est qu'un monstre, qui n'a pas même l'intelligence d'un chien et ne peut apprendre à parler. « El rabí le explicaba el universo / « *Esto es mi pie; esto el tuyo; esto la soga.* » / Y logró, al cabo de años, que el perverso / Barriera bien o mal la sinagoga » (II, 264). Il est frappant de constater que le poème propose de cet échec une explication toute concrète. Les mains du rabbin sont maladroites, et peut-être a-t-il commis une erreur dans la graphie ou la prononciation des syllabes magiques : « Tal vez hubo un error en la grafía / O en la articulación del Sacro Nombre » (II, 264). Le Golem, en définitive, est le produit d'un travail mal fait. A la fin du poème, alors que le créateur regarde sa créature avec une tendresse mêlée d'horreur, le lecteur comprend que le Golem est à l'homme ce que l'homme est à Dieu. Le problème de la création, ainsi, se reproduit à l'échelon supérieur ; le rabbin est lui-même le Golem de Dieu : « ¿Quién nos dirá las cosas que sentía / Dios, al mirar a su rabino en Praga ? » (II, 265).

*

Dans « Las ruinas circulares » (I, 451), un mage se met en tête de créer un être vivant au moyen du rêve : « El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre : quería soñarlo con integridad e imponerlo a la realidad » (I, 451). La nouvelle offre un mélange d'éléments mythologiques divers. Si les temples en ruines recouverts par la jungle, les grands fleuves, les tigres et les léopards évoquent l'Inde, l'histoire se souvient du mythe de Pygmalion, et la créature formée en rêve par le héros est une sorte de Golem dans son imperfection même : « En las cosmogonías gnósticas, los demiurgos amasan un rojo Adán que no logra ponerse de pie ; tan inhábil y rudo y elemental como ese Adán de polvo era el Adán de sueño que las noches del mago habían fabricado » (I, 453). Loin d'être immédiat, le processus créateur est ici laborieux et semé

d'erreurs. Le lecteur suit les tentatives de création pas à pas. Après avoir renoncé à former en rêve un groupe de disciples parmi lesquels il donnera la vie au plus doué, le mage décide de dissiper tous ces élèves imaginaires et de n'en garder qu'un seul; bientôt cependant l'insomnie vient mettre une fin catastrophique à ses efforts. Après cet échec, «comprendió que un fracaso inicial era inevitable. Juró olvidar la enorme alucinación que lo había desviado al principio y buscó otro método de trabajo» (I, 453). Il fabriquera enfin sa créature en la rêvant organe par organe, en commençant par le cœur; mais ce n'est que grâce à l'intervention du dieu du Feu qu'il parviendra à animer cette créature, jusque-là inerte comme un Golem sur lequel les paroles magiques n'ont pas encore été prononcées: «En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó» (I, 454). La créature est désormais en apparence un homme comme les autres, ayant perdu tout souvenir de son origine. La seule différence d'avec les créatures naturelles est qu'il est insensible au feu. A la fin de la nouvelle, demeuré indemne au milieu de l'incendie qui ravage le temple, le mage se rend compte qu'il est lui-même le rêve de quelqu'un d'autre: «Caminó contra los jirones de fuego. Estos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñandolo» (I, 455). Le créateur comprend qu'il est créature, l'auteur, qu'il est œuvre.

L'insistance du texte sur les aspects matériels de la création est frappante. Le lecteur est informé non seulement des efforts successifs et des échecs répétés, mais aussi des conditions pratiques dans lesquelles s'accomplit l'acte créateur: ce que mange, comment dort le créateur. En définitive, tout comme dans le poème «El Golem», le dénouement rend à Dieu seul le privilège de la création[28]. Seul Dieu, par conséquent, est vraiment créateur: encore peut-on se douter que ce processus qui fait d'un créateur une créature se répète à l'infini. Ainsi la question de la création reste-t-elle, en dernière instance, chez Borges, sans réponse. L'homme, créature imparfaite, ne peut créer au mieux que des Golems; mais s'il est lui-même le Golem de Dieu, son imperfection laisse deviner qu'à son tour...

*

28. — Le dialogue entre Dieu et Shakespeare à la fin de «Everything and Nothing» (II, 181) va dans le même sens.



«La muerte y la brújula» (I, 499), l'une des nouvelles les plus célèbres de Borges, est, en apparence, une nouvelle policière, mais ses enjeux philosophiques l'apparentent aux histoires de Golem. Autour du quadruple crime s'affrontent les doubles ennemis, le gangster Red Scharlach et le détective Erik Lönnrot. On connaît l'intrigue: persuadé que le premier crime (le meurtre du savant talmudiste, le docteur Marcelo Yarmolinsky) n'est pas un accident isolé mais le premier terme d'une série de meurtres rituels liés au symbolisme cabalistique, le détective se laisse entraîner dans le piège diabolique du gangster, qui n'a d'autre but que de le conduire à sa mort. Ainsi le véritable crime a lieu, non pas au début, mais au terme de l'enquête. On peut même aller plus loin: c'est l'enquête qui devient la cause du meurtre, puisque Scharlach, apprenant les hypothèses cabalistiques qu'a formées Lönnrot à propos du premier meurtre, va abonder dans son sens, mettant en scène les meurtres suivants comme des sacrifices liés à l'articulation du Nom de Dieu[29]. L'intrigue repose donc sur une équivalence entre les meurtres et les lettres.

Dans la perspective qui est la nôtre, on peut considérer le crime comme une œuvre d'art dont Scharlach est l'auteur et Lönnrot le commentateur. Le meurtre de Lönnrot est en effet le chef-d'œuvre de Scharlach; le détective est au gangster ce que le critique est à l'artiste. Mais en réalité, critique et création sont prises dans un effet de miroir qui les rend vertigineusement réversibles: le premier crime (le meurtre du savant talmudiste, qui se révèlera à la fin être une simple erreur de l'assassin qui s'est trompé de chambre) donne naissance au commentaire du détective. C'est l'hypothèse cabalistique, plus satisfaisante pour l'esprit: «He aquí un rabino muerto; yo preferiría una explicación puramente rabínica» (I, 500). Scharlach, à son tour, transforme le commentaire en création, élaborant la mise en scène des crimes suivants pour les conformer aux hypothèses de Lönnrot: «Comprendí que usted conjeturaba que los Hasidim habían sacrificado al rabino; me dediqué a justificar esa conjetura» (I, 506). Il y a donc deux «auteurs» pour une «œuvre».

A la différence des histoires d'écrivains, où la création est confondue avec l'instant d'inspiration, où le labeur est absent ou invisible, dans «La muerte y la brújula» le processus «créateur» (le raisonnement logique, qui détermine à la fois l'enquête du détective et le piège

29. — L'enquête comme le piège se fondent sur la phrase mystérieuse que la police découvre dans la machine à écrire du docteur Yarmolinsky au moment de sa mort: «La primera letra del Nombre ha sido articulada» (I, 500).

du gangster) est longuement développé. En une variation toute borgésienne sur les conventions du récit policier, c'est le criminel et non le détective qui explique à la fin, avec une minutieuse jouissance, les étapes de la déduction. L'interprétation et la création, l'enquête et le crime y sont, non seulement inversés, mais même imbriqués, interdépendants, puisque le criminel oriente le raisonnement du détective vers la conclusion qu'il reste à commettre un quatrième meurtre, dont il sera lui-même la victime. Le piège repose donc sur la substitution du quatre au trois : le public et la police croient que la série des meurtres est triple ; le détective, meilleur raisonneur, comprend qu'elle est quadruple, à l'image des quatre lettres qui composent le nom de Dieu. « Así lo entendió el público ; yo, sin embargo, intercalé repetidos indicios para que usted, el razonador Erik Lönnrot, comprendiera que es *cuádruple* (...) Todo lo he premeditado, Erik Lönnrot, para atraerlo a usted a las soledades de Triste-le-Roy » (I, 507). Bien entendu, les raisonnements du détective ne lui appartiennent pas ; ils lui ont été dictés par le gangster : Lönnrot, qui se croit créateur (il se sert, pour créer, des quatre lettres du Nom de Dieu), n'est donc en réalité que la « créature » de Scharlach, une sorte de Golem. Il est fabriqué ; manipulé ; détruit. La méthode de destruction utilisée par Scharlach est elle-même conforme aux données de la légende. Lorsque la première des quatre lettres du nom tracé sur le front du Golem est effacée, au lieu du mot qui signifie « vérité », on obtient le mot « mort », et le Golem, aussitôt, tombe en poussière[30]. De même ici, l'explication de Scharlach efface la « première lettre » du nom de Dieu en révélant que le premier crime est un accident ; le passage de quatre lettres (vérité) à trois (mort) entraîne la mort du détective-Golem.

* * *

Du gangster ou du détective, lequel est ici l'Auteur ? Le chef-d'œuvre qu'est le piège mortel où tombe Lönnrot repose lui-même sur une grossière erreur initiale (le meurtre du rabbin assassiné en lieu et place de son voisin, le richissime Tétrarque de Galilée) ; le crime parfait dépend, au départ, d'un hasard qui fait mal les choses. Si Lönnrot est un esprit systématique qui croit au pouvoir de la logique sur la réalité[31], Scharlach, quant à lui, fait preuve des mêmes qualités

30. — Borges a pu trouver la recette de fabrication du Golem dans *Kabbalah* de Gershom Scholem, ou, bien plus tôt, dans le roman de Gustav Meyrink.

31. — A l'hypothèse (juste, mais par hasard) du commissaire Treviranus, qui soupçonne le meurtre du rabbin d'être une erreur, Lönnrot réplique qu'elle est



d'improvisation qui font de Françoise un modèle de l'artiste. « La muerte y la brújula » peut donc se lire, de ce point de vue, comme la somme énigmatique de toutes ces questions. Création divine ou bricolage trop humain, *fiat lux* démiurgique ou labeur imparfait, les histoires d'écrivain et les histoires de Golem renvoient donc les unes aux autres comme les deux faces d'une même pièce de monnaie (un des symboles-clefs de l'univers borgésien), où s'inscriraient les paradoxes et les problèmes de la création artistique, qu'il ne s'agit pas de résoudre, mais, entreprise plus ambiguë, de faire jouer.

*

*Pale Fire* de Nabokov, sur lequel nous conclurons cette étude, nous fournira un contre-exemple ironique de l'auto-référentialité moderne, puisque les données du roman d'artiste y sont poussées jusqu'à l'absurde. Dans ce roman d'un poème, « l'auteur » est paradoxalement celui qui lit, c'est-à-dire le critique fou Charles Kinbote, roi en exil de son propre aveu, préfacier, commentateur, et éditeur du poème posthume du poète John Shade. On retrouve, sous forme parodique, tous les problèmes soulevés par les grandes préfaces romantiques. Dans sa préface à l'édition non autorisée du poème, Kinbote se qualifie étrangement de « beholder and only begetter » du poème (p. 17[32]), et conclut que « for better or worse, it is the commentator who has the last word » (p. 29). Si le critique peut ainsi usurper la place de l'auteur (en se proclamant le seul géniteur du poème), c'est évidemment parce qu'il se considère comme l'inspirateur du poème autant que comme celui qui en a permis et assuré (autorisé) l'existence matérielle et publique, Shade étant ce fait réduit au rôle subalterne du versificateur. La création de l'Auteur — dans sa version parodique — s'articule ici dans le conflit entre inspiration et travail. Au critique revient la part de l'inspiration, la « matière de Zembla », la fuite rocambolesque du jeune roi à travers les montagnes d'un royaume perdu, la merveilleuse histoire qu'il a racontée longuement à son voisin Shade pour que celui-ci l'immortalise en vers : « ... by mid-June I felt sure at last that he would recreate in a poem the dazzling Zembla burning in my

« posible, pero no interesante (...) Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis. En la que usted ha improvisado, interviene copiosamente el azar » (I, 500).

32. — Vladimir Nabokov, *Pale Fire* (New York : Vintage International, 1989).

brain. I mesmerized him with it, I saturated him with my vision, I pressed upon him (...) all that I was helpless myself to put into verse. Surely, it would not be easy to discover in the history of poetry a similar case...» (p. 80). A Shade, poète de talent mais non de génie, affligé d'un embonpoint prosaïque, d'une femme acariâtre et d'habitudes domestiques terre-à-terre, revient la part ingrate de l'écriture comme pratique : de là, les descriptions minutieuses de ses fiches, de ses crayons, de ses élastiques, de son emploi du temps, dont le lecteur n'ignore rien[33]. Surtout, et comme pour démystifier plus complètement le personnage de l'artiste, le sujet comme le ton du poème autobiographique de Shade sont absolument étrangers à l'héroïsme et au romantisme échevelés que veut à toute force y lire Kinbote, à grand renfort de notes et de commentaires, et au prix d'un véritable viol critique[34].

«My work is finished. My poet is dead» (p. 300), conclut mélancoliquement Kinbote. Une fois de plus, la naissance de l'œuvre exige la mort de l'auteur. Ici, dans un dédoublement parodique du personnage de l'auteur, le survivant est le parasite du mort[35] ; il naît en tant qu'auteur de la mort de l'autre. Le poète, Shade, est ainsi son ombre puisqu'il meurt à sa place (assassiné par erreur, comme dans la nouvelle de Borges), mais «l'œuvre» que Kinbote nous donne à lire ne brille que d'une lumière empruntée, d'un «feu pâle» : «borrowing a kind of opalescent light from my poet's fiery orb» (p. 81), dira Kinbote, avec toute la fausse modestie d'un auteur véritable, puisqu'aussi bien ses notes ont plus de feu et de poésie que les vers de Shade. Du visionnaire ou de l'exécutant, de l'écrivain ou du lecteur, lequel est l'auteur ? Les prétentions de Kinbote sont monstrueuses, bien sûr ; et pourtant il est vrai que l'œuvre «naît» lorsqu'elle est publiée, c'est-à-dire lorsque, échappant à son auteur, elle devient la proie du lecteur... Le dédoublement de la figure de l'auteur dans *Pale Fire* offre donc une mise en scène parodique des interrogations modernes sur les notions d'auteur et d'œuvre. «Qu'est-ce qu'un

33. — Les choses sont cependant plus compliquées puisque par ailleurs Kinbote compare son ami et victime à un magicien ou du moins à un prestidigitateur : «... my gray-haired friend, my beloved old conjurer, put a pack of index cards into his hat — and shook out a poem» (p. 28).

34. — C'est ainsi qu'il recommande de lire d'abord les notes, puis le texte du poème (en se reportant chaque fois aux notes), puis de nouveau les notes (p. 28) : l'œuvre est ainsi encadrée, confinée et finalement supplantée par le commentaire.

35. — La femme du poète, Sybil, qui hait Kinbote, l'appelle «the monstrous parasite of a genius» (p. 172). Paroles prophétiques évidemment, et qui ne prendront tout leur sens qu'a posteriori.



auteur ?» s'interrogeait Michel Foucault dans un article célèbre[36] : à cette question perfide, la préface délirante de Kinbote apporte une réponse perverse.

Dominique Jullien
*Columbia University*

36. — *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 63, 1 (janvier-mars 1969), p. 75-104.