

Texte, paratexte, architexte

La busca de Averroes de J. L. Borges

Dorita Nouhaud

Université de Bourgogne

dorita.nouhaud@wanadoo.fr

Ici viennent les genres, et leurs déterminations déjà entrevues : thématiques, modales, formelles, et autres (?). Appelons cela, comme il va de soi, l'*architexte*, et *architextualité*, ou simplement *architexture*...

— Vous avez la simplicité un peu lourde. Les plaisanteries sur le mot *texte* forment un genre qui me paraît bien fatigué.

— Je vous l'accorde. Aussi proposerais-je volontiers que celle-ci fût la dernière.

(Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, 1979).

Depuis que Gérard Genette a enrichi notre boîte à outils conceptuels avec le mot « paratexte »¹, le mot a fait fortune et s'utilise sans modération. Pas chez Borges. Lorsque celui-ci se sent débiteur d'une idée ou d'une référence, il le dit en quelques brefs paragraphes introductifs qu'il appelle « Prologue » (par exemple dans *Ficciones*) ou, à la fin du volume, en « Epilogue » ou *Post-Scriptum*, comme dans le recueil *El Aleph*. En ce qui concerne les dédicaces, on constate leur changement de place entre *Ficciones*, de 1944, et *El Aleph*, de 1949 : il est significatif que dans ce dernier, comme si d'un recueil à l'autre l'écrivain avait précisé son attitude théorique sur l'économie de l'écriture, ce soit toujours après le point final, c'est-à-dire après la clôture du récit, qu'apparaissent paratextuellement les éventuels dédicataires, ainsi que le lieu et la date de l'écriture, pour que rien ne vienne parasiter la continuité textuelle commencée dès le titre.

En revanche, rien n'est plus impropre que le mot « paratexte » pour désigner épigraphes et notes chez Borges. Les notes qu'il met à ses contes n'ont en commun avec celles du discours scientifique que les apparences de leur position en bas de page, savant trompe-l'œil qui ne veut surtout pas dire hors texte ; il suffit de lire, parmi d'autres exemples, « Examen de la obra de Herbert Quain » (*Ficciones*) ou « Deutsches requiem » (*El Aleph*), pour constater que les notes font Texte et non pas paratexte. Il en est de même pour l'épigraphe. Absent dans certains contes, dans ceux où il est présent s'enchaînent sans solution de continuité signifiante le titre, l'épigraphe et le récit. C'est le cas de « La busca de d'Averroes »². On ne peut qu'admirer la grâce sémantique de palindrome mental du titre grâce à son double sens : 1) en structure génitive, Averroès est le sujet qui cherche 2) en structure attributive, Averroès est le complément, l'objet cherché. Le sens 1 désigne la diégèse ; le sens 2, les enjeux narratifs que commente d'abord l'avant-dernier paragraphe avec la voix du narrateur (« se miró en un espejo de metal. No sé lo que vieron sus ojos, porque ningún historiador ha descrito las formas de su cara »), puis le dernier paragraphe où s'impose ouvertement la voix auctoriale : « En la historia anterior quise narrar el proceso de una derrota », présence auctoriale de la première personne appuyée par « reflexioné »,

¹ *Seuils*, Ed. Le Seuil, col. « Poétique », 1987.

² « La busca de Averroes », Revue *Sur* Buenos Aires, n°152, 1947. *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1965.

« recordé », « referí », « sentí ». En somme, le titre fonctionne mentalement de gauche à droite comme dans notre système, et de droite à gauche, comme dans l'écriture arabe qu'est censée tracer le personnage. Un fonctionnement similaire est celui du superlatif hébraïque, dont les exemples abondent, ce n'est pas un hasard, dans le conte, à commencer par le titre de l'ouvrage d'Averroès, *Tahafut-ul-Tahafut, Destruction de la Destruction*. Le texte prend d'ailleurs soin de préciser que ce qui est dit de la graphie du penseur cordouan n'est qu'hypallage pour parler de sa pensée :

Escribía con lenta seguridad, de derecha a izquierda; el ejercicio de formar silogismos y de eslabonar vastos párrafos no le impedía sentir, como un bienestar, la fresca y honda casa que lo rodeaba. (...)

La pluma corría sobre la hoja, los argumentos se enlazaban, irrefutables, pero una leve preocupación empañó la felicidad de Averroes. (...). La víspera, dos palabras dudosas lo habían detenido en el principio de la *Poética*. Esas palabras eran tragedia y *comedia*.

On connaît « La biblioteca de Babel » de Borges dont le personnage principal est *la bibliothèque*. Dans « La busca de Averroes » le protagoniste c'est le bibliothécaire, non pas l'archiviste ou conservateur comme dans « La biblioteca de Babel », mais le possesseur d'une bibliothèque personnelle, indispensable compagne de la pensée, source de sérénité et même d'un hédonisme certain (« el ejercicio de de formar silogismos y de eslabonar vastos párrafos no le impedía sentir, como un bienestar, la fresca y honda casa que lo rodeaba. ») Néanmoins, malgré le mot « recherche » du titre, l'intrigue n'est pas une trame policière, comme « La muerte y la brújula » pour ne citer qu'un exemple, pas plus que le nom Averroès en structure génitive n'annonce une biographie du célèbre philosophe cordouan. C'est vrai que Borges a toujours aimé le genre biographique, en témoigne sa collaboration, dès 1936, à la revue *Hogar* pour laquelle il a écrit pendant plusieurs années des « biographies synthétiques » dans une rubrique dont il était responsable, intitulée « Livres et auteurs étrangers ». Il a d'ailleurs fait de la biographie un genre fictionnel, comme dans le conte « Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874) », publié d'abord dans la revue *Sur*, en décembre 1944, puis dans le recueil *El Aleph*. Le conte glose un épisode du célèbre poème épique *Martín Fierro*, de l'Argentin José Hernández, la désertion d'un certain sergent Cruz qui n'a pas de prénom dans le poème, mais qui en a deux dans le conte, passe-passe que Borges appelle un trompe-l'œil littéraire : « Une fois transformé en Tadeo Isidoro Cruz, on ne pense plus au sergent Cruz, parce que les deux prénoms occultent le simple nom ». C'est, à la lettre, un récit de vie imaginé sur une écriture, le poème de Hernández, de même que le conte « La recherche d'Averroès » est né d'un essai historique d'Ernest Renan, l'épigraphe le déclare, les dernières lignes du conte y insistent.

Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarmes de Renan, de Lane y de Asín Palacios.

Au vrai ce conte, comme tous les contes de Borges, raconte surtout l'aventure de son écriture, de son engendrement, de ses mécanismes. Pour cerner les méandres de l'imaginaire scripturaire, la trame copie les structures des méthodes discursives, telles que l'enquête policière, les arguties du débat philosophique, les labyrinthes du genre fantastique (en « Epilogue » au recueil *El Aleph*, Borges déclare que sauf « Emma Zunz » et « Historia del guerrero y de la cautiva » tous les contes relèvent du genre fantastique), et elles les transforme en instrument de théorie littéraire. Sur les 17 pièces qui composent le recueil *El Aleph*, Borges dit un mot sur 16 d'entre elles, soit en « Epilogue » soit en *Post-Scriptum*. La seule qui ne soit pas mentionnée est « La busca de Averroes », absence palliée dans des entretiens qui se

contentent de paraphraser le texte, comme si la trame, pourtant complexe, se passait de commentaires. Le choix du protagoniste, le plus grand penseur qu'ait produit Al Andalous, n'est pas plus surprenant que celui d'un zahir ou d'un aleph, il l'est même moins ; dans l'œuvre borgésienne abondent en effet les allusions au monde oriental, les citations empruntées à la littérature arabe, les noms d'écrivains dont l'Argentin se plaît à reproduire l'orthographe pleine de k suivis de h qui se prononcent comme des j, et des consonnes doubles, orthographe et phonétique exotiques, déroutantes pour la simplicité élémentaire du castillan. C'est cette « rusticité » de la langue néo-latine alors encore balbutiante face au prestige culturel de l'arabe littéraire séculaire qu'évoque Borges avec humour : « Averroes los oyó disputar en dialecto *grosero*, vale decir en el incipiente español de la plebe musulmana de la Península ». Je parle d'humour bien que ce soit plutôt de l'ironie qu'exprime Borges par l'adjectif *grosero* souligné dans le texte. Borges qui adorait le castillan, qui vénérait Cervantes, le maître définitif de la prose espagnole, Borges dont la prose est elle aussi un modèle inégalé, Borges s'amuse à suggérer que si l'arabe était l'apanage de l'élite, le peuple musulman, quant à lui, parlait tout bonnement l'espagnol.

Si l'Epilogue ne dit mot de ce conte, l'épigraphie est là pour témoigner encore une fois du rôle de l'écrit comme déclencheur de l'imaginaire. Cet écrit est une phrase empruntée à un ouvrage d'Ernest Renan *Averroès et l'averroïsme*, publié en 1861 : « S'imaginant, par exemple, que la tragédie n'est autre que l'art de louer, et la comédie l'art de blâmer, il prétend trouver des tragédies et des comédies dans les panégyriques et les satires des Arabes, et même dans le Coran. » Tronquée pour servir d'épigraphie (« *s'imaginant, par exemple, que la tragédie n'est autre que l'art de louer...* »), à la fin du conte elle est reprise presque à la lettre sous forme de commentaire que le narrateur attribue à Averroès (« Aristú —Aristóteles— denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario »). La phrase référente enserre donc narrativement le champ diégétique de la recherche du personnage dans le double sens instauré par le titre, établissant que l'épigraphie n'est pas du paratexte mais bien partie du texte puisqu'il en est le *générateur*. En outre, elle pose la poétique borgésienne en tant que *pratique intertextuelle*, le récit en langue espagnole absorbant la phrase en français avec substitution des sujets narrateurs. Car Borges cite Renan en français, détail qui pour le lecteur hispanique peut représenter, est censé représenter, un aussi grand mystère que les mu'allakas du sanctuaire. Or, à l'époque où Borges écrivait ce conte, l'ouvrage de Renan existait en version espagnole, et rien moins qu'à Buenos Aires où il avait été publié en 1946. Il est probable que Borges avait connaissance de cette publication ; il aurait donc pu citer Renan d'après la version espagnole, bien que lui-même, pour lire Renan, n'eût pas besoin de traduction. Délibérément, la langue étrangère intercalée entre le titre et le conte fait métaphore de l'histoire racontée : un signifiant dont on ne comprend pas le signifié est intraduisible, s'aventurer à la traduire est un risque mais, néanmoins, toute poétique se fonde sur l'erreur et l'écart.

Le travail auquel se livre Averroès au début du récit n'est pas le commentaire de la *Poétique* d'Aristote —travail historiquement vrai du philosophe cordouan—, momentanément délaissé parce que deux mots font problème, *tragédie* et *comédie*. Pour se délasser, il s'adonne à un « travail occasionnel », la réfutation de l'ouvrage *Tahafut-ul-Falasifa* (*Destruction des philosophes*) du grand théologien de l'Islam al-Ghazali (1058-1111). La controverse est historique. Al Ghazali défendait une doctrine mystique prônant le doute comme chemin de la certitude, et il détestait la philosophie inspirée des Grecs parce qu'elle faisait de la raison en soi un critère de vérité en soi. Averroès répliquait dans *Tahafut-ul-Tahafut* (*Destruction de la Destruction*) qu'il n'y avait pas de contradiction entre la philosophie et la loi divine, que « le vrai ne peut pas contredire le vrai ». Pour Averroès, l'unique philosophie est celle d'Aristote ; il veut en défendre l'authenticité contre les interprétations qu'en a données l'Islam, la défendre

même contre les commentateurs grecs. Dans le conte, les précisions sur la lente *assurance*, sur les arguments *irréfutables*, sur la *ferme* calligraphie du scripteur, sont autant d'informations narratives quant à la solidité argumentaire du Cordouan et, partant, ces informations soulignent avec ironie le doute que fait naître la *Poétique* avec deux simples mots, *tragédie* et *comédie*. Il y a ironie parce que l'obstacle lexical que présente Aristote à son plus fidèle interprète anéantit la validité de la réplique que celui-ci avance contre al-Ghazali au nom même de la fidélité à la pensée aristotélicienne. En effet, l'esprit très musulman de al-Ghazali le portait à valoriser les mots de préférence aux idées, intelligibles en soi, donc non soumises à la volonté divine qui n'a cure des cadres rationnels. Averroès rétorque que la divinité « connaît seulement les lois générales de l'univers, ce qui concerne les genres et non les individus ». Or c'est justement sur des mots qu'il bute, des mots dont l'ignorance fait obstacle à l'idée. Pour oublier un moment la fatigue occasionnée par la recherche du sens de deux mots qui chiffrent le contexte, il délaisse son grand oeuvre, le commentaire d'Aristote, et se livre à ce "travail fortuit", sans importance à ses yeux, la réfutation de Ghazali lui-même réfutateur de la pensée aristotélicienne. Or, par ironie du sort, c'est-à-dire du texte, c'est cette pensée qui échappe au spécialiste simplement à cause de deux mots dont il ne saisit pas le sens.

« J'ai voulu raconter l'histoire d'un échec » écrit Borges en clôture du conte. Cet échec, le texte le fictionnalise par la narrativité philologique des mots *comédie* et *tragédie* sur lesquels trébuche le commentateur arabe d'Aristote et freinent son travail. Averroès, on le sait, résidait à Cordoue entre 1195 et 1197. Dans le conte, lorsqu'au cours de la soirée chez le coraniste Farach, celui-ci affirmant que le Coran (*La Madre del Libro*) « est irrévocable et éternel », une remarque du narrateur contextualise les dates implicitement impliquées : « Averroes que había comentado la *República* pudo haber dicho que la madre del Libro es algo así como su modelo platónico ». Le commentaire de la *République* de Platon par Averroès étant, en effet, de 1194, le protagoniste borgésien en 1195 ou 1197 aurait pu en toute vraisemblance le dire, pourtant il ne souffle mot, se donnant *in petto* comme raison de son silence le fait que la théologie est un domaine inaccessible, non pas au maître de maison Farach qui vient d'argumenter en théologien qu'il est, mais à un autre invité, d'esprit supposé convenu, le marchand Aboulkassim. En esquivant la controverse avec Farach au nom des limites intellectuelles d'Aboulkassim, l'Averroès fictionnel justifie d'avance ce que le texte dira plus loin sur son sentiment de fatigue et d'inutilité. Mais le silence du protagoniste prolonge, *a contrario*, l'effet de narrativité de l'allusion antérieure au rôle de Cordoue dans le rayonnement culturel de l'Islam. La patrie d'Averroès avait connu sous les Almohades un grand essor dans les domaines du commerce, de l'agriculture, de l'artisanat, et cette renaissance s'était étendue à la pensée, au point d'instaurer un curieux dualisme théologique, à savoir que les croyants incultes devaient s'en tenir à une lecture littérale de la doctrine, et que la minorité cultivée —lettres, théologiens, philosophes et poètes—, était autorisée à débattre, bien entendu avec foi, des vérités théologiques et rationnelles. C'est ce code qui régit la soirée chez Farach : le marchand, à qui le maître de maison demande si au cours de ses voyages en Indoustan il avait eu l'occasion d'admirer la rose perpétuelle dont les pétales portent la sentence *No hay otro Dios como Dios. Muhámmad es el Apóstol de Dios*, entre le risque de passer pour un imposteur et celui d'être taxé d'Infidèle, Aboulkassim élude la difficulté en citant une des premières sourates, dont le contenu ne l'engage en rien : « con el Señor están las llaves de las cosas ocultas ». Aujourd'hui, nous appellerions ce procédé une ritualisation de la langue de bois. Tous écoutent la citation avec révérence, ce qui ne les engage en rien non plus, puisque qui ne dit mot consent. Sauf Averroès :

Entonces Averroes declaró, prefigurando las remotas razones de un todavía problemático Hume: Me cuesta menos admitir un error en el docto Ibn Qutaiba, o en los copistas, que admitir que la tierra da rosas con la profesión de la fe.

Le conte commence par une aventure philologico-étymologique qui illustre l'extraordinaire économie narrative borgésienne : du nom Averroès, qui dans sa version occidentale termine le titre, on passe à ce même nom qui, en sa version orientale, inaugure le récit :

Aboulgoualid Muḥammad ibn-Aḥmad ibn-Muḥammad ibn-Ruṣhd (un siglo tardaría ese largo nombre en llegar a Averroes) redactaba el undécimo capítulo de la obra *Tahafut-ul-Tahafut* (Destrucción de la Destrucción), en el que se mantiene, contra el asceta persa Ghazali, autor del *Tahafut-ul-falasifa* (Destrucción de filósofos), que la divinidad sólo conoce las leyes generales del universo, lo concerniente a las especies, no al individuo.

Il ne s'agit pas d'une invention borgésienne mais de la mention exacte du nom de celui que les arabistes appellent Ibn-Rushd plus couramment qu'Averroès, et si l'humour n'est pas absent avec l'indication de ce nom à coucher dehors, c'est quand même la narraticité qui gouverne. La complexité de la langue arabe, ses différences avec les systèmes linguistiques issus du latin, sont la raison de simplifications onomastiques opérées couramment pour d'autres grandes figures de la même époque, par exemple, Algazel en Occident est en Orient Abu Hamid Muhammad al-Tusib. Muhammad al-Ghazali (1058-1111), et Abu Ali al-Husayn b.'Abd Allah Ibn Sina (980-1037), un des maîtres de la philosophie islamique, est devenu Avicenne en traversant l'Espagne. Tous deux sont présents textuellement sous leur nom oriental abrégé, Ibn Sina, Al-Ghazali, parce que les enjeux narratifs ne les concernent pas au même degré qu'Averroès et que l'exotisme des formes onomastiques et les aléas étymologiques de personnages secondaires ne doivent pas détourner l'attention focale réservée au seul protagoniste. Mais la malice borgésienne ne pouvait laisser passer l'occasion d'insinuer qu'une possible judaïté entachait le nom prestigieux. Borges s'appuie sur la tradition interprétative d'un détail biographique : la disgrâce en 1195 et l'exil à Lucène, près de Cordoue, où se trouvait une importante communauté juive. La légende veut qu'Averroès ait trouvé refuge dans la maison du grand talmudiste, philosophe et médecin juif, Moïse Maimonide, hypothèse invraisemblable historiquement car Maimonide, s'il était bien né lui aussi à Cordoue en 1135, vivait au Caire depuis 1165 et qu'il ne pouvait héberger Averroès à Cordoue trente ans plus tard. L'Argentin insinue, pour plaisanter, que si la tradition généalogique a imaginé pour le patronyme d'Averroès une possible filiation patronymique juive c'est qu'il n'y a pas de fumée sans feu, à preuve l'empressement du monde hébreïque à traduire l'œuvre du grand Cordouan. C'est vrai qu'Averroès fut pratiquement ignoré en Orient et que son œuvre, limitée à la sphère d'influence de l'Espagne, ne survécut dans le monde occidental que par des versions en hébreu et en latin. Mais souligner d'entrée que le nom oriental du commentateur musulman d'Aristote mettrait un siècle à s'occidentaliser « (un siglo tardaría ese largo nombre en llegar a Averroes, pasando por Benraist y por Avenryz, y aun por Abn-Rassad y Filius Rosadis) », pose surtout en abyme la signification du conte, à savoir que les mots ne passent pas impunément d'une langue à l'autre, qu'ils véhiculent des pensées propres aux cultures dont ils relèvent, qu'on ne dit pas n'importe quoi n'importe comment à n'importe qui, que la compréhension —dans le sens d'entendement et de tolérance—, que l'acceptation des différences, que tout cela exige des efforts et de l'intelligence.

A propos du conte « El Zahir », Borges a raconté comment il avait inventé cette histoire à partir d'un mot, un simple adjetif qu'il avait lu dans une critique sur la voix « inoubliable » d'un chanteur, ou peut-être d'une chanteuse, la voix et son possesseur importaient peu, seul avait frappé l'écrivain l'adjectif *inoubliable*. Les commentaires sur le

mot « aleph » sont de la même teneur. « La busca de Averroes » s'articule aussi sur des mots (« Je m'intéresse aux mots »), ici *tragédie* et *comédie*, fréquents, et pour cause, dans la *Poétique* d'Aristote, mais arcanes dans l'Islam orthodoxe du XII^{ème} siècle.

Certains détails, vraisemblables s'ils ne sont pas forcément véridiques, doivent moins, ou pas du tout, à l'exactitude érudite qu'à leurs effets de narratricité. Par exemple :

- Lorsque du fond de sa bibliothèque Averroès perçoit la présence de Cordoue, « la ville chère à son cœur, aussi illustre que Bagdad et Le Caire », ces deux capitales ne figurent pas accessoirement dans le texte pour leur importance démographique et culturelle à l'époque. C'est vrai que Cordoue, Averroès l'a écrit dans *Généralités*, était la perle de l'Al Andalous et le centre de tous les chemins de la Péninsule. Mais le détail érudit s'efface encore une fois derrière l'effet de narratricité biographique : Bagdad et Le Caire ont chacune leur nom attaché à celui d'un philosophe qui a joué un rôle dans la vie intellectuelle d'Averroès le Cordouan, Bagdad comme berceau de al-Ghazali, Le Caire comme deuxième patrie de Maimonide. Or, c'est bien en tant que philosophe, en tant que penseur non conformiste qu'Averroès avait été marginalisé, exilé à Cordoue.

- Le conte commémore les idées d'Averroès sur la tolérance et ce que nous appelons aujourd'hui l'assimilation raciale et les cultures métisses, positions qu'il ne partageait d'ailleurs pas, bien au contraire, avec ses chers modèles grecs. Au cours de la soirée chez Farach, Abulcásim avait décrit aux convives une représentation théâtrale à laquelle il avait assisté au cours d'un voyage en Chine, il s'était contenté de décrire ce qu'il avait vu sans rien expliquer puisqu'il n'avait rien compris, pas plus que ses auditeurs n'entendent goutte à ce leur paraît être une suite de comportements démentiels et pour cause puisque le théâtre est inconnu dans leur culture et qu'ils se complaisent dans la conviction de la perfection, unique à leurs yeux, de celle-ci. « Nadie comprendió. Nadie pareció querer comprender ». Pour la deuxième fois de ce jour Averroès avait la clé à son problème philologique pourtant il passe à côté. « El temor de lo crasamente infinito, del mero espacio, de la mera materia, tocó por un instante a Averroes. Miró el simétrico jardín; se supo envejecido, inútil, irreal. » Quand au petit jour il revient retrouver avec bonheur Aristote dans sa bibliothèque, il ignore, comme il avait ignoré l'existence du théâtre, que tout à côté, dans le harem, pendant son absence les esclaves brunes ont torturé une esclave rousse dont, à l'évidence, elles toléraient mal la différence. La brève anecdote serait banale, presque incongrue, à peine une ironie, si sa narratricité ne déplaçait le détail domestique vers la métaphore biographique d'un homme persécuté pour délit d'opinion. « Un instant », dit le conte, il est frappé d'un doute concernant la certitude d'une opinion. Mais choisissant la voie intuitive, que pourtant il combat, de préférence au raisonnement aristotélicien, il écrit une aberration par rapport à la réalité mais conforme à l'orthodoxie musulmane :

Con firme y cuidadosa caligrafía agregó estas palabras al manuscrito: Aristú (Aristóteles) denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables comedias y tragedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario.

L'erreur d'Averroès, d'ordre lexical, démontre qu'une langue est une philosophie et que la traduction est plus affaire de concepts que de dictionnaires : au début de la *Poétique*, deux mots arrêtent le commentateur, deux mots impossibles à traduire en langue arabe parce que leur référent, le théâtre, n'existe pas dans le monde musulman. Pour faire apparaître qu'un simple « problème de nature philologique » peut empêcher d'accéder à la pensée, le texte insiste sur l'écran déformant que constitue le passage d'une langue à l'autre : « a las dificultades intrínsecas debemos añadir que Averroes, ignorante del siríaco y del griego, trabajaba sobre la traducción de una traducción ». Encore un superlatif hébraïque, comme par hasard. Au bout du compte on constate le truisme bien serti que l'erreur est humaine et on se

console en pensant que si même un Averroès est capable d'interpréter Aristote de travers, un conteur lui aussi a bien droit à un peu de fantaisie. On notera, au passage, que les crédits sont doublement signalés *dans* le texte et non pas *à côté*, une fois dans l'épigraphhe puis repris dans ce paragraphe final, confirmant que la poétique du conte est l'intertextualité.

Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarmes de Renan, de Lane y de Asín Palacios.

Quand l'Histoire elle-même, celle des idées et celle de la littérature, fournit des raisons d'exercer l'ironie, Borges étincelle d'ironie. Ainsi, dans la réalité, al-Ghazali a écrit *Destruction des philosophes* contre les philosophes en général et contre Avicenne en particulier ; Averroès a réfuté al-Ghazali sans pour autant défendre Avicenne dont il critiquait l'angélologie. Chez Borges, le même Averroès qui critique l'expérience intuitive de la connaissance mystique, confronté à un problème philologique, le résout, ô ironie, par le recours à l'intuition : « algo le había revelado el sentido de las dos palabras oscuras ». Bien entendu, il se trompe quand il choisit de suivre la voie de l'intuition au détriment de celle du raisonnement en prise sur l'observation : à deux reprises lui a été donnée l'illustration de ce qu'était le théâtre. La première fois, il l'a constatée *de visu* : de sa fenêtre, il regardait trois gamins qui s'amusaient à représenter un fidèle en prière devant le minaret du haut duquel appelait le muezzin ; la deuxième fois, il a entendu la description d'un théâtre chinois et de ce qui s'y passait, de la bouche d'un témoin de première main, le marchand Aboulkassim. Mais comme il n'y a pire sourd que celui qui ne veut pas entendre, ni pire aveugle que celui qui ne veut pas voir, Averroès ne voit ni n'entend quand bien même il se dit « que ce que nous cherchons est souvent à notre portée ». Il est vrai qu'il se le dit « sans trop y croire », ironie de l'écriture ambiguë qui semble faire porter la réticence sur le problématique résultat immédiat de la recherche (le sens des deux mots arcanes de la *Poétique*) alors qu'il faut l'interpréter dans le sens d'un manque de foi en la vérité concrète que les sens proposent à l'esprit. Puis en toute logique, de lexique s'agissant, Averroès va consulter ce qu'il a sous la main dans sa bibliothèque : une autorité, le *Mohkam* (*Dictionnaire des dictionnaires*) du philologue et lexicographe andalou Ibn Sida. Si l'existence historique de cet auteur est incontestable et son ouvrage admirable, ce n'est pas une moindre ironie du texte que de convoquer un aveugle fils d'aveugle dont la cécité physique renvoie Averroès à sa cécité mentale. Hypallage ironiquement implicite : le dictionnaire des dictionnaires aux nombreux volumes lui aussi est aveugle car il ne comporte pas, et pour cause puisqu'il est musulman, les deux mots cherchés. Averroès n'a été que prétexte à écriture : « (En el instante en que yo dejo de creer en él, 'Averroes' desaparece) ». En revanche, le texte déclare sa propre dimension auto-bibliographique, c'est-à-dire sa capacité à ne parler que de lui-même en tant qu'image de l'œuvre, en faisant dire à son auteur qu'il est son image.

Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquél hombre, y que para ser aquél hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito.

Le texte ou livre miroir : le cadre final, la bibliothèque, elle non plus « bonne à rien » puisqu'elle est incapable d'apporter la réponse à la recherche, « duplique fidèlement », comme le miroir à l'entrée de La Bibliothèque de Babel, d'autres contes borgésiens qui répètent « infiniment » la même métaphore : un sujet lecteur est placé dans la situation de désorientation du sujet narrateur, faisant que le signifiant (la narration) et le signifié (la fiction) sont la désignation à l'envers l'un de l'autre. Aussi la narration joue-t-elle, vis-à-vis du lecteur, le rôle labyrinthique de livre indéchiffrable. En elle s'inscrit une histoire qui sans être

tout à fait différente n'en est pas pour autant exactement celle qui constitue la fiction « visiblement » narrée. Ainsi, un ensemble de termes tels que « déchiffrer », « savoir », « comprendre », « pénétrer », « énigme », qui appartiennent au champ lexical d'un jardin dans « *El jardín de senderos que se bifurcan* » (*Ficciones*) et non pas à celui des livres comme ils le laisseraient croire, définissent exactement la recherche d'Averroès. Celui-ci, à la fin d'une nuit de recherche, se regarde dans un miroir et disparaît.

Sé que desapareció bruscamente, como si lo fulminara un fuego sin luz, y que con él desaparecieron la casa y el invisible surtidor y los libros y los manuscritos y las palomas y las muchas esclavas de pelo negro y la trémula esclava de pelo rojo y Farach y Abulcásim y los rosales y tal vez el Guadalquivir.

Le vide du miroir annonce la dissolution du discours, donc celle de la recherche et celle du sujet, donc la fin du texte. Averroès vient d'écrire un non-sens, la lettre sans signifié, sans aucun sens, à la limite de l'insensé : « D'admirables tragédies et comédies abondent dans les pages du Coran et dans les mu'allakas du sanctuaire ». D'autres contes traitent aussi de la connaissance comme d'un signifiant dont le signifié s'est perdu par usure : c'est la conclusion de « *Acercamiento a Almotasim* » (*Ficciones*), reprise par « *Los teólogos* » (*El Aleph*). Borges est un maître conteur. Son Averroès, un fin lettré, un philosophe héritier de la pensée grecque et qui sait ce qu'est la dialectique, utilise l'argumentaire développé par l'Averroès historique dans sa réfutation de Ghazali, à savoir que « la divinité connaît seulement les lois générales de l'univers, ce qui concerne le genre et non les individus ». Mais le commentateur d'Aristote, troublé par la *Poétique*, développe une poétique plus proche de la pensée orientale que de celle du maître grec. L'Averroès borgésien, plus littéraire que philosophe, comme son créateur, appuie sa démonstration sur la nature de l'image poétique. « *El tiempo, que despoja los alcázares, enriquece los versos* ». Citant ceux d'Abd Ar-Rahman Ir, il expose comment la plurivocité poétique convient à deux situations inversées, celle d'Abd Ar-Rahman qui, chassé de Syrie par les Abbassides, refit en Andalousie l'unité politique de l'Espagne musulmane, et la sienne à Marrakech, quand auprès de l'émir al-Mansour il soupirait après sa Cordoue natale. Citée par Averroès, l'image du palmier exilé, qui à l'origine avait deux termes, en a quatre désormais :

me complacía en repetir el apóstrofe que Abdurrahmán dirigió en los jardines de Ruzafa a una palma africana:

Tú también eres, ¡oh palma!

en este suelo extranjera...

Singular beneficio de la poesía; las palabras redactadas por un rey que anhelaba el Oriente me sirvieron a mí, desterrado en África, para mi nostalgia de España.

A la logique interne d'une situation diégétique d'exil s'ajoute l'impeccable logique narrative de la double lecture commencée dès le titre et représentée par la narraticité de l'inversion calligraphique. Juste avant de disparaître dans le miroir, Averroès, qui s'apprête à se coucher, enlève son turban. N'étant plus coiffé par l'Islam, il disparaît du monde islamique dans lequel l'avait enfermé le récit ; sans turban, il s'occidentalise mais, partant, il cesse d'être le paradoxal Cordouan qui admirait Aristote sans pourtant autant le comprendre vraiment. Etre ou ne pas être, telle est bien la question.

Je ne peux terminer cet article sans faire remarquer que pas plus que l'épigraphie de « *La busca de Averroes* » celui que j'affichais en introduction n'est du paratexte mais bel et bien du texte puisque je l'enferme dans mon commentaire en y revenant en conclusion, et que donc mon commentaire sur Borges commentant Averroes commentateur d'Aristote se coule ainsi dans la notion d'*architexte* de Genette.