

Le discours oblique de Jorge Luis Borges

Annick Louis
Borges face au fascisme
1. *Les Causes du présent*

Montreuil, Éd. Aux lieux d'être,
2006, 320 p.

2. *Les Fictions*
du contemporain

Montreuil, Éd. Aux lieux d'être,
2007, 420 p.

On sait que les premières études systématiques de l'œuvre de Borges insistent sur l'irréalité des mondes décrits par ses fictions, ainsi que sur les mécanismes (érudition, imposture, littérarité, etc.) qui dissocieraient ces mondes de la réalité contemporaine. En même temps s'installe, parfois sans trop de nuances, l'idée d'un auteur universel dont le langage se dépouille progressivement de tout particularisme : il s'agirait alors de transcender la périphérie sud-américaine ou encore, comme on peut le lire dans un compte rendu rédigé par un critique en Louisiane en 1958, d'oublier « l'homme qui vit à Buenos Aires, gris et monotone dans la ville moderne, et qui aspire à l'universalité ¹ ». Ainsi Borges écrirait *hors du temps* ; sa pensée politique se diluerait de façon déconcertante dans ses écrits ; ses personnages seraient des pantins symboliques ², décharnés, au service

1. Bernardo Gicovate, « La Expresión de la Irrealidad en la Obra de Jorge Luis Borges by Ana María Barrenechea », *Comparative Literature*, 1958, 10, 3, p. 270.

2. L'expression est d'Ernesto Sábato. Voir à ce sujet son article « Los relatos de Jorge Luis Borges », *Sur*, mars 1945, p. 69-75 (repris avec des variantes dans *Uno y el Universo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968).

exclusif du récit ; son appartenance au continent américain serait accidentelle et sa perception de la réalité argentine, fût-elle politique ou vitale, resterait fragmentaire, ce qui fera dire par exemple à Witold Gombrowicz que Borges, malgré « une intelligence que la souffrance personnelle aiguisait », était « sans relation définie avec son propre sol » et n'avait su percevoir « l'élan vital », la « masse obscure de beauté "inférieure" » constituée par la jeunesse de cette périphérie vierge qu'était, aux yeux du Polonais, l'Argentine des années quarante³.

L'image d'une œuvre détachée de son contexte, cérébrale et abstraite, image qui apparaît à l'époque aussi bien dans le discours des détracteurs que dans celui des défenseurs de Borges⁴, persiste aujourd'hui encore. Cependant la relecture des essais et des textes critiques des années trente et quarante, publiés en recueils dispersés (pour l'espagnol) et dans l'édition de la Pléiade⁵ (mais pas dans leur totalité) pour le français, permet de relever nombre d'allusions et de mentions explicites aux événements et aux acteurs politiques de l'époque. Où commence le malentendu ? C'est là une des questions dont traite l'ouvrage novateur et cohérent d'Annick Louis, *Borges face au fascisme*.

Montages

Le premier volume de l'étude, *Les Causes du présent*, signale d'entrée de jeu la participation secrète de l'auteur à cette réception de son œuvre : il semble bien qu'à l'origine des lectures non contextuelles des écrits de Borges se trouve Borges lui-même. Sont en effet écartées par lui de la mise en recueil, puis de la première édition de ses *Obras completas* (publiées par Emecé entre 1953 et 1960), de nombreuses notes critiques parues dans des revues littéraires et culturel-

3. Witold Gombrowicz, *Diario argentino*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, p. 46-49.

4. Voir à ce sujet María Luisa Bastos, *Borges ante la crítica argentina. 1923-1960*, Buenos Aires, Hispamérica, 1974, et Martín Lafforgue (éd.), *Antiborges*, Buenos Aires, Vergara, 1999.

5. *Jorge Luis Borges. Œuvres complètes*, éd. de Jean-Pierre Bernès, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1993 ; tome II et album, 1999.

les (mais aussi dans des hebdomadaires et des journaux populaires) des années trente et quarante. Or c'est dans ces textes que les références à la réalité contemporaine sont le plus visibles. Annick Louis signale (I⁶, p. 31-41) à quel point le créateur de Pierre Ménard est conscient des effets de sens implicites dans la structuration de l'œuvre littéraire : en supprimant les pages les plus marquées par l'actualité historique et le contexte de production, Borges l'illusionniste parvient à modifier une œuvre écrite vingt ans plus tôt, sans laisser de traces (tant que ces textes demeureront dans l'ombre) de cette modification. Dans la postface du second volume, « Borges mode d'emploi français » (II, p. 307-322), Annick Louis déconstruit de manière efficace les mécanismes dont se sont servis les introducteurs de Borges en France, notamment Roger Caillois, pour adapter ses récits aux attentes du lecteur français. La fiction borgésienne a été présentée à partir d'un thème, le labyrinthe ; ce thème a facilité l'inscription d'une œuvre dérangement dans une tradition identifiable (ce n'est pas sans ambiguïté, du reste, que Borges disait de Caillois qu'il l'avait inventé). La manœuvre a si bien pris que « le thème ne traduit plus l'œuvre de Borges, c'est l'œuvre de Borges qui traduit le thème, et s'impose partout où il y a ne serait-ce qu'un soupçon de labyrinthe » (II, p. 313).

Le fabuleux montage se défait dès que les textes exclus sont rétablis dans la chronologie de l'œuvre et réinscrits dans leur contexte historique : tâche que les biographes, les éditions successives⁷ et la critique ont entreprise au cours des dernières années. On pourra notamment se reporter aux tra-

6. On désignera par I *Les causes du présent*, premier volume de l'étude, et par II le second, *Les fictions du contemporain*.

7. Voici une liste : *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en « El Hogar » (1936-1939)*, éd. Enrique Sacerio-Garí et Emir Rodríguez Monegal, Barcelona, Tusquets, 1986 ; *Borges en Revista Multicolor*, éd. Irma Zangara, Madrid, Atlántida, 1995 ; *Textos recuperados. 1919-1929*, éd. Sara Luisa del Carril, Buenos Aires, Emecé, 1997 ; *Borges en Sur. 1931-1980*, éd. Sara Luisa del Carril et Mercedes Rubio de Socchi, Buenos Aires, Emecé, 1999 ; *Borges en El Hogar (1935-1958)*, Buenos Aires, Emecé, 2000 ; *Textos recuperados. 1931-1955*, éd. S. L. del Carril et M. Rubio de Socchi, Buenos Aires, Emecé, 2001 ; *Textos recuperados. 1956-1986*, éd. S. L. del Carril et M. R. de Socchi, Buenos Aires, Emecé, 2003.

vaux de Jean Andreu, Daniel Balderston, Michel Lafon, Graciela Montaldo, Rafael Olea Franco, Jorge Panesi, Emir Rodriguez Monegal. Ces textes redessinent subtilement le profil d'un Borges passé maître dans l'art difficile de l'auto-édition apolitique et du « dégage­ment déclaré » (comme dirait Barthes). Car si le montage éditorial est *une* explication possible des nombreuses lectures non contextuelles de son œuvre, il ne rend pas compte pour autant de l'étonnement teinté d'incompréhension que les notes d'actualité écrites par l'Argentin ont suscité à l'époque de leur parution. De ce point de vue, une des hypothèses centrales de l'étude d'Annick Louis est qu'il y aurait, dans le texte même, une « stratégie discursive oblique » perturbant l'accord entre le sens et les références historiques auxquelles il est fait allusion. Par exemple, les mentions du nazisme s'imposent de manière brutale, presque absurde : le nom d'Hitler survient dans un débat sur la vraisemblance dans le récit ; l'expression « Volk ohne Raum », dans le compte rendu d'un roman érotique chinois (I, p. 45-72). Ce traitement singulier des mots qui réfèrent au présent reste le symptôme d'un projet à contre-courant de la pensée de l'époque, l'enjeu primordial pour Borges étant de mettre en évidence des discours et d'isoler les ordres symboliques qui informent souterrainement l'actualité. Il ne suffit donc pas de clamer (comme le font les antifascistes) que la civilisation est en péril, de s'ériger en opposant à la barbarie et en défenseur de l'humanisme, bref, de « sauver la culture » (l'analyse du congrès du PEN Club International, tenu à Buenos Aires en 1936, est à cet égard particulièrement éclairante, I, p. 105-122) : ce qu'il faut, c'est révéler les structures narratives et les procédés rhétoriques dont se sert le fascisme pour imposer sa version de la réalité.

Qui parle ?

Dans cette perspective, la question de l'énonciateur devient centrale. Si le discours du fascisme, quand il trouve des interlocuteurs propices, prescrit une hiérarchie des pouvoirs et structure historiquement les événements, exhiber ces discours de manière « oblique », dans des contextes qui les désarment et qui les déréalisent, serait pour Borges une manière de souligner leur nature relative, leur faiblesse, leur

statut instable d'*avant-dernière version de la réalité*. L'hypothèse sous-jacente est que les causes du présent relèvent moins des événements historiques que des discours de l'actualité : la « bataille » est donc « textuelle » (I, p. 27) et « le champ de lutte, celui de l'expression littéraire » (I, p. 56) puisqu'il faut, comme le notait déjà Enrique Pezzoni suivant Michel Foucault, « dynamiter les discours de pouvoir »⁸. Sous ce rapport, le premier tome de *Borges face au fascisme* est d'abord une étude de rhétorique borgésienne : l'auteur analyse, dans les trois parties de son ouvrage, comment parle Borges (« Rhétorique et argumentation chez Borges » I, p. 43-90) ; comment parlent les autres et ce que Borges fait de ces paroles (« Univers du nationalisme » I, p. 91-184) ; ce que le reste comprend (ou non) des formes nouvelles proposées (« Bruits et fureur de la réception » I, p. 185-278).

Ce dernier point est intimement lié aux deux premiers : dès lors que les attaques de Borges contre le fascisme européen se fondent sur l'exposition disséminée du discours de l'adversaire, « sur l'énonciation [des] convictions [d'autrui], et non pas sur le débat argumentatif propre à la tradition occidentale » (I, p. 50), il n'est pas étonnant que cette rhétorique ait déconcerté non seulement les lecteurs des revues et journaux auxquels Borges collaborait (peu habitués qu'ils étaient à la présence de discours polyphoniques dans la presse), mais aussi le milieu intellectuel argentin dans lequel évoluait l'auteur (comme le montre l'analyse passionnante de l'affaire du Prix national de littérature en 1942, sorte de degré zéro des lectures partielles et des mésententes interprétatives ultérieures, I, p. 193-198).

Le texte borgésien est donc décrit comme un écran où se projettent de manière saccadée les discours de la *doxa*, les paradigmes idéologiques et les croyances qui construisent les modes d'accès à la réalité de l'époque. Cette lecture laisse peu de place au locuteur traditionnel, entendu comme une subjectivité interprétant le monde : le locuteur est défini comme « une illusion grammaticale » (II, p. 14), comme une « catégorie vide » « dépourvue des atouts pour déchiffrer le monde » (I, p. 54), définitions qui sont en consonance avec les critères

8. Enrique Pezzoni, *lector de Borges. Lecciones de literatura*, 1984-1988, Annick Louis (éd.), Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 125.

donnés par Borges lui-même dans « La naderia de la personalidad⁹ ». Le problème du statut du locuteur revient constamment dans la première étude, consacrée aux essais de Borges, et celui du narrateur réapparaît dans la seconde, consacrée aux fictions. Car il n'est jamais simple de savoir à quoi *je* renvoie dans les récits ou dans les essais de Borges, ni de déterminer la relation du sujet avec son dire et de comprendre quels signes textuels indiquent la prise en charge du discours, par quels mécanismes le sujet refuse des points de vue, marque imperceptiblement une distance, rejette finalement ce qui auparavant semblait concédé. Mais le besoin demeure, en même temps, de communiquer un point de vue définitif, régissant ces voix multiples. Par exemple, dans un de ses comptes rendus, Borges reprochera à l'auteur d'une « alarmante histoire de la littérature » de ne pas trancher, de ne pas signaler au lecteur son adhésion ou son refus : « Il n'est pas impossible – très peu de choses le sont dans ce livre – qu'il y ait eu une intention ironique ou polémique [...], mais il fallait que l'auteur l'indiquât d'une quelconque façon¹⁰ ». Cette *quelconque façon* d'indiquer la polémique ou l'ironie permet d'introduire un point de vue dominant parmi les voix convoquées – mais ce qu'est au juste cette *façon* dans chaque texte borgésien, il n'est pas aisé de le dire. Les effets de polyphonie, dont l'étude signale efficacement les connotations et analyse les origines, résultent de mécanismes linguistiques complexes et de glissements sémantiques constants : il s'agit là d'indices essentiels pour déceler (ou brouiller) le point de vue de celui qui parle ; le fonctionnement de ces indices reste un problème et un défi posés par l'écriture borgésienne.

Les causes du présent concevant le texte comme une caisse de résonance où se répercutent, coupés de leur

9. « La naderia de la personalidad », *Proa*, août 1922, vol. 1, 1, recueilli dans *Inquisiciones* (1925) ; « La futilité du culte du moi », *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1993, p. 855-861.

10. « Une alarmante « Histoire de la littérature » », *El Hogar*, 8 avril 1938, recueilli dans les *Œuvres complètes*, I, Coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1993, p. 1142. L'ouvrage recensé et démolé par Borges est la version en espagnol (traduite par un « triumvirat » de Catalans) de la *Geschichte der Weltliteratur in einer Stunde* de Klambund.

contexte, les paradigmes de l'époque et la parole de l'adversaire, le besoin d'identifier la provenance de ces paroles s'impose naturellement. Aussi l'ouvrage est-il pourvu d'un riche appareil de références historiques et d'une abondante bibliographie générale (II, p. 351-407) : brèves et prenantes notices biographiques des personnages évoqués, principalement des figures du nationalisme argentin (I, p. 287-293) ; chronologie d'événements internationaux entre 1914 et 1948 ; chronologie d'événements politiques et culturels argentins entre 1910 et 1946 ; chronologie de la vie de Borges (qui ne s'arrête pas à l'après-guerre, comme les deux autres, mais continue jusqu'à la mort de l'écrivain en 1986). À l'ancrage historique, il faut ajouter l'analyse fouillée des supports et des textes contemporains, l'intérêt de la méthode étant d'inciter à lire Borges en fonction des pratiques culturelles et rhétoriques de l'époque, et d'inférer de cette lecture les procédés employés dans l'œuvre fictionnelle pour parler du présent. Les outils mis en place dans le premier volume, consacré aux essais, réapparaissent donc dans le second, consacré aux fictions.

L'envers de l'histoire contemporaine ?

Les fictions du contemporain propose une analyse des expérimentations narratives et formelles menées par Borges dans les années quarante. Toutefois l'angle d'étude envisagé n'est pas intratextuel. Partant de l'idée qu'il existe dans les fictions un rapport de conversion au littéraire des procédés constituant le réel, Annick Louis examine le lien entre récit et contexte historique. L'hypothèse reprend avec cohérence les stratégies discursives « d'obliquité » révélées dans les essais : l'opposition au fascisme passe moins par la dénonciation thématique ou les mentions directes au présent que par la réutilisation corrosive des procédés qui permettent au fascisme d'*investir* le présent. La préférence pour les procédés (au détriment des thèmes) permettrait par ailleurs à Borges de problématiser le fait que *n'importe qui*, fasciste ou antifasciste, peut accéder aux schémas narratifs et aux trames fictionnelles afin de donner sa version du réel. Ainsi, comme le montrent les chapitres consacrés aux rapports entre cinéma, récit et idéologie (II, p. 151-247), Borges s'occupe non seule-

ment des pratiques de domination idéologique du fascisme, mais encore des manœuvres de contrôle effectuées par Hollywood. Si l'enjeu pour Borges est de mettre en scène dans ses récits les discours de pouvoir, l'enjeu de l'analyse dans *Les fictions du contemporain* est de démontrer efficacement cette mise en scène. Aussi l'étude s'attache-t-elle d'abord à identifier les procédés qui permirent l'expansion et la suprématie de certaines conceptions du réel dans les années trente et quarante ; elle s'intéresse ensuite aux techniques permettant leur conversion narrative et l'insertion de ces procédés dans le récit ; elle sollicite enfin un Borges qui lit dans « le chaos et les choses » (pour reprendre le titre si foucauldien de la première partie) les catégories construisant l'ordre du monde. Trois images de l'auteur sont ainsi convoquées : un Borges en phase avec les codes de son temps ; un Borges explorant des techniques narratives et renouvelant le pacte de lecture ; enfin, un Borges extrêmement lucide.

Un écrivain soucieux de son temps, passionné par ses enjeux. Annick Louis examine en détail la théorie du complot et la mythologie des sociétés secrètes qui ont accompagné la montée du fascisme et de l'antisémitisme (II, p. 7-70) ; les implications idéologiques de la notion d'empire (II, p. 37-47) ; les conséquences du témoignage et de la parole donnée aux victimes lors des procès de Nuremberg (II, p. 259-275) ; les objectifs et les valeurs idéologiques véhiculés par le cinéma hollywoodien (II, p. 160-194). L'analyse, rigoureuse et bien menée, montre comment ces procédés – qui échafaudent et imposent ailleurs, dans la *vraie vie*, les versions successives du réel – réapparaissent de manière détournée au sein de la fiction. On retrouve ainsi dans « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », ou dans « La Mort et la boussole », des sociétés secrètes, des théories du complot, la croyance en une force occulte qui régit le monde et que révèle la figure du décrypteur. Borges ne thématise donc pas les procédés de manipulation du réel : il les réutilise, après les avoir modifiés, en les insérant dans la structure même du récit. Naturellement la tension subsiste, le rapprochement entre les procédés de manipulation du fascisme et la poétique doucement saugrenue de Tlön n'étant évidemment pas dénué d'idéologie.

C'est dans l'étude des modifications subies par les paradigmes lors de leur mise en fiction que l'analyse devient le

plus spécifiquement littéraire. Il s'agit en effet de cerner les techniques narratives qui ont permis à Borges de transposer au récit des « conceptions culturelles politisées » (II, p. 97), tout comme les enjeux théoriques surgis de cette transposition. L'intérêt pour le cinéma américain, par exemple, est lu en termes de productivité narrative. La réutilisation par Hollywood, au début de la guerre, de formules narratives préexistantes, le déplacement des trames dans un temps et un espace différents, l'idéologie implicite dans le choix du décor, le surgissement de genres marginaux comme le film noir ou le *female gothic*, le partage moralisant entre traîtres et héros sont richement mis en rapport avec des problématiques considérées jusqu'ici comme typiquement borgésiennes : l'intérêt et la pratique de genres marginaux comme le policier ou le fantastique, l'opposition entre couleur locale et « circonstances », la relecture du sens et des valeurs implicites dans le rôle du protagoniste et de l'opposant. Borges exploite ces formules sans imposer pour autant une axiologie reconnaissable : c'est au lecteur (de Borges, et de l'étude sur Borges) qu'il revient d'identifier des mécanismes narratifs familiers, voire rebattus, dans des trames inquiétantes et nouvelles ; bref, de mesurer l'ampleur du déplacement.

L'hypothèse des paradigmes déplacés permet ainsi de rendre compte de l'interprétation de l'œuvre comme étrangère à son temps : si la formule que Borges propose à ses contemporains s'est avérée illisible, c'est entre autres parce qu'elle exigeait du lecteur qu'il décrypte des codes dans lesquels il se trouvait immergé. La méthode choisie accentue de la sorte les liens de causalité entre la structure du récit et sa réception, tout comme la résistance du texte borgésien à l'interprétation univoque. Deux procédés sont mis en avant pour expliquer cette résistance : la superposition d'instances narratives, qui empêche la mise en place du pacte de confiance entre le lecteur et le narrateur ; la présence de marqueurs de factualité dans des textes perçus comme des fictions. Ces artefacts narratifs désarçonnent le lecteur et l'obligent à accepter un nouveau pacte de lecture, où le point de vue du narrateur et le statut générique du texte restent fluctuants. S'agit-il d'une fiction, s'agit-il d'un document ? Qui parle ? C'est le « caractère violemment antipédagogique de la littérature de Borges » (I, p. 210) qui lui aurait valu le double repro-

che d'ignorer son époque et de fuir dans les formes de la représentation. Le premier reproche – qui fut longtemps un topos de la critique – implique le second : le manque d'intérêt pour la réalité environnante conduit aux paradoxes esthétiques, au conceptisme, à la tour d'ivoire. Annick Louis renverse le propos : c'est parce que l'écrivain s'occupe des formes de la représentation qu'il parle de son époque et tire une radiographie de ses structures.

Et le péronisme ? L'hypothèse de l'étude est que Borges interprète les événements européens en fonction de leurs conséquences argentines. Il n'était pas le seul à lire ainsi l'actualité : la plupart des Argentins issus de l'immigration européenne ont perçu la guerre civile espagnole et la Seconde Guerre mondiale comme des guerres nationales. Entre le tropique du Capricorne et le détroit de Drake, les partisans des républicains et des Alliés se sont farouchement opposés aux phalangistes et aux « forces de l'Axe ». Petit-fils d'une Anglaise, anglophile par tradition et par choix, Borges qui avait dénoncé avec force dès les années trente les méthodes de propagande nazie et la montée de l'antisémitisme ne fait pas exception à la règle. À partir de 1945, ces oppositions se sont reportées sur le péronisme : dans le discours antipéroniste de l'époque, l'association est courante entre péronisme et fascisme européen (dans ses versions italienne, espagnole, allemande) ; en tant qu'opposant déclaré au gouvernement de Perón, Borges reproduit cette association. Les traits auparavant assignés au nazisme sont donc recyclés dans les attaques contre le péronisme : rejet du réel, invraisemblance, grotesque (I, p. 258-261). Il faut aussi noter que ces assimilations permettent à Borges de s'inscrire, en tant qu'auteur, dans la tradition prestigieuse de la critique libérale du fascisme européen (telle qu'on la trouve, par exemple, chez Bertrand Russell). Cependant la critique borgésienne est moins corrosive : d'abord parce que les termes de l'analogie ne sont pas équivalents, ensuite parce que Borges n'a pas mesuré dans toute leur ampleur les enjeux historiques et sociaux de l'avènement du péronisme en Argentine, enfin parce que la forme d'opposition au péronisme assumée par l'auteur de « L'illusion comique » ou du « Simulacre » relève moins de la stratégie oblique que du conflit frontal.

C'est sans doute dans l'analyse de la critique du nazisme

et de ses avatars argentins (les « germanophiles ») que la notion d'obliquité est particulièrement convaincante, comme le montre la dernière partie du livre, consacrée à « Deutsches Requiem ». Si Annick Louis inscrit d'abord la nouvelle, publiée en 1946, dans le contexte de l'opposition au péronisme (II, p. 255-258), cette problématique est ensuite délaissée au profit d'une description troublante de « la voix du bourreau ». En 1946, année des procès de Nuremberg, le témoignage des survivants des camps d'extermination est rendu public ; c'est néanmoins la voix d'un nazi, Otto Dietrich zur Linde, que Borges met en scène dans « Deutsches Requiem ». Ce geste, suivant l'hypothèse des paradigmes déplacés, résulte de deux faits de parole de l'après-guerre : le témoignage des victimes et les tentatives d'explication du nazisme. Cependant, en faisant parler un tortionnaire qui postule une esthétique et une éthique, Borges problématise « non sans violence et sans risques » l'association entre nazisme et barbarie (II, p. 288). Allusions culturelles, système idéologique rodé, rhétorique reconnaissable et classique (dont l'analyse p. 286-287 est saisissante) dans la bouche d'un nazi permettent à l'écrivain de poser le problème de la vraisemblance du mal. Le caractère non didactique de sa littérature exclut cependant tout partage moralisant : le rejet du nazisme doit survenir non d'une condamnation extérieure au récit, mais de ses propres contradictions, que le texte expose : l'immolation sinistre, la célébration épique de la dégradation, l'omniprésence de la mort.

Le fascisme que Borges déconstruit, remanie et fait implorer dans ses textes, et que *Les Fictions du contemporain* analyse, est celui des années trente et quarante. Il serait intéressant d'étudier l'évolution, certes complexe, de Borges face au fascisme, à ses réseaux et à ses variantes argentines ; on peut en effet se demander pourquoi l'attention aux structures culturelles de domination du nazisme et du fascisme s'est atténuée par la suite, pourquoi le Borges clairvoyant qui avait tôt compris que tout se joue sur le plan des discours, des trames ou des procédés fictionnels, se détourne ou se désintéresse de l'usage de la fiction par l'État argentin dans les années soixante-dix (mentionnons seulement l'imaginaire de la *disparition*, qui servit à décrire l'assassinat des opposants au régime dictatorial au pouvoir entre 1976 et 1983). Pour-

quoi n'a-t-il pas intégré dans les récits de l'époque ce qu'il avait perçu avec autant d'acuité trente ans plus tôt ? Quelles sont les raisons qui ont motivé ce désintérêt ? Ces questions, qui relèvent sans doute du rapport viscéral que Borges entretenait avec le péronisme, demeurent ouvertes aujourd'hui. Elles sont suscitées par la rigueur même avec laquelle Annick Louis, dans le fécond dialogue qu'elle instaure avec l'œuvre et le contexte historique, analyse la pratique si personnelle de l'*engagement* selon Borges. Selon l'hypothèse proposée, non seulement le contexte a autant de force que les thèmes et les procédés narratifs, mais la critique doit pratiquer une subtile ingérence dans le processus de création d'un auteur réputé intemporel.

Outre des angles de lecture originaux, l'ouvrage offre une description vivante du Buenos Aires agité et fébrile des années trente et quarante, où les échos venus d'Europe éveillaient des passions insoupçonnées de l'autre côté de l'équateur. En ravivant ces polémiques, en les faisant dialoguer avec l'œuvre, Annick Louis raccorde les images morcelées de l'auteur (l'atemporel, le polémiste, l'apolitique, l'imposteur, l'opposant, l'anglophile, etc.) et montre efficacement combien les textes de Borges absorbent et bouleversent les discours de son temps, combien leur signification se construit grâce à la remise en question des discours de domination d'une époque. Voilà qui ramène à la conception borgésienne de la lecture : le sens ne peut surgir qu'à la croisée des signes, des lecteurs et du contexte historique. En refusant les lectures partielles, Annick Louis éclaire la complexe imbrication, que Borges lui-même avait aperçue, entre réception, théorie de la lecture et pratique de la fiction.

Magdalena CÁMPORA