

**HOMÈRE DANS LA CITE DES IMMORTELS :
DE LA « VIE IMAGINAIRE » À L'IMAGINAIRE PHILOSOPHIQUE
DANS « EL INMORTAL » DE JORGE LUIS BORGES**

Introduction

Dans la nouvelle « El Inmortal », publiée dans *El Aleph* en 1949¹, Jorge Luis Borges met en récit la rencontre entre Homère, auteur (fictif ?) de l'*Odyssée* et de l'*Illiade*, et un tribun militaire romain au troisième siècle de notre ère. Le lieu de la rencontre est une affreuse cité antique, ruine de la raison occidentale, où se rendent de temps à autre les troglodytes aphasiques (les Immortels) qui l'ont autrefois bâtie. Homère, apprend-on, est l'un de ces hommes qui mènent une vie ascétique, en groupe. Après plusieurs siècles, la Cité est détruite par ses habitants : las, repus de leur propre immortalité, ils se dispersent. Le narrateur raconte alors le périple d'Homère à travers les siècles, de l'Antiquité jusqu'à nos jours (allégorie de la tradition des textes homériques), son voyage d'Occident en Orient et, enfin, son retour : c'est le récit de sa propre odyssée qui va de l'immortalité à la mort. Texte fondamentalement hybride, « El Inmortal » emprunte nombre d'éléments à l'essai philosophique ou moral, aux biographies de l'Antiquité et aux *Vies imaginaires* de Marcel Schwob². Pareille hybridation, minutieusement calibrée, produit un champ de tensions particulier qui permet de lire la nouvelle comme une parodie d'essai philosophique ou, plus précisément, comme un jeu littéraire avec la tradition doxographique et biographique des philosophes de l'Antiquité. En effet, selon l'auteur, la nouvelle peut être comprise comme l'« esquisse d'une éthique pour immortels » (« *bosquejo de una ética para inmortales*³ »). Cette éthique est tout d'abord liée à l'effacement de la personnalité individuelle et à l'élaboration, en filigrane, d'un projet littéraire et politique marqué par le cosmopolitisme caractéristique des écoles philosophiques de la période hellénistique. Pour une époque où le culte de l'écrivain est plus important que celui du héros lui-même, le troglodyte homérique apparaît comme une inversion parodique de l'*exemplum* des grands hommes et des grands écrivains. Un malaise certain naît, pour le lecteur, de cette rencontre inattendue avec un Homère méconnaissable. Comment comprendre cette représentation ? Quelle est la place d'Homère parmi ces êtres sauvages ? Homère est-il vraiment un Grec ? Un Européen ? Ne serait-il pas plutôt reconnaissable sous les traits d'un « barbare » latino-américain ?

L'une des clés du récit est la façon dont est structuré l'imaginaire antique de la nouvelle. Cet aspect « antique » a souvent été négligé par des lectures où l'on prend le parti de l'abstraction littéraire (« El Inmortal » comme allégorie de l'intertextualité) ou qui ne s'intéressent qu'à des aspects purement sociologiques⁴. La Cité des Immortels fonctionne, en

¹ Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Buenos Aires, Losada, 1949. Nous citons à partir de l'édition des œuvres complètes de Borges : *Obras completas*, t. 1, Buenos Aires, Emecé, 2005.

² Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, Paris, GF Flammarion, 2004.

³ « Epílogo » in *El Aleph*, p. 670. Toutes les traductions, sauf mention explicite de notre part, sont de notre propre main.

⁴ Joseph Rosenblum, « 'The Immortal' : J.L. Borges's Rendition of T.S. Eliot's *The Waste Land* » in *Studies in Short Fiction* 18 (1981), p. 183-186; Michael Evans, « Intertextual Labyrinth: Borges' 'El Inmortal' », in *Forum for Modern Language Studies* 20, 1984, p. 275-281 ; Ilse Nolting-Hauff, « Die Irrfahrten Homers. Abenteuer der Intertextualität in 'El inmortal' von Jorge Luis Borges » in Ilse Nolting-Hauff et Joachim Schulze (éds.), *Das fremde Wort, Festschrift für Karl Maurer*, Amsterdam, Grüner, 1988 ; Dominique Jullien, « Biography of an Immortal » in *Comparative Literature*, vol. 47, No. 2 (Spring, 1995), p. 136-159 ; Leo Pollmann, « ¿Con qué fin narra Borges? Reflexiones acerca de 'El Inmortal' » in K. A. Blüher y A. de Toro (eds.), *Jorge Luis Borges*.

fait, comme non-lieu, comme lieu scindé, atrophié, articulé par les ressorts d'une pensée cosmopolite. C'est donc par l'élaboration d'une atopie complexe, fondée sur le modèle des *Vies imaginaires* de Schwob, que Borges parvient à produire un imaginaire philosophique à même de réévaluer la relation entre l'héritage européen et la littérature latino-américaine. Cette réévaluation passe, nécessairement, par un recours à la référence homérique. Nous espérons ainsi porter un nouveau regard, plus complexe, sur cet Homère-Troglodyte qui incarne, à sa façon, le cosmopolitisme littéraire prôné par Borges.

Pourtant, s'il faut prendre ce cosmopolitisme littéraire au mot, ce n'est pas pour évacuer les aspects politiques concrets de l'œuvre de Borges mais, au contraire, pour mettre en évidence les rapports qui existent entre le projet littéraire qu'il entreprend et l'émergence d'une conscience politique en Amérique latine. Nous tâcherons ainsi d'embrasser la dualité fondamentale de la littérature borgésienne, tantôt universelle et franchement cosmopolite, tantôt enracinée dans ses particularismes et dans son contexte de production.

Nous nous arrêterons d'abord sur l'aspect hybride de la nouvelle avant d'étudier, à travers cette hybridité générique, le rapport entre vie imaginaire et imaginaire philosophique. C'est justement cette tension qui rend possible l'allégorie politique, l'atopie des Troglodytes-philosophes, et c'est de cette tension-là que nous devons tirer des conclusions.

1. Un texte hybride

L'apparition d'Homère dans « El Inmortal » est préparée dès le début du texte par de nombreux indices, qui servent à construire progressivement un univers imaginaire cohérent au sein d'un texte hybride. En effet, le réseau de références intertextuelles qui structurent la nouvelle renvoie à plusieurs traditions littéraires à la fois. Récit fantastique, essai philosophique, texte doxographique et biographie homérique, tout à la fois, « El Inmortal » peut être lu comme une « vie » d'Homère étayée par un imaginaire philosophique parodique.

Comme l'a vu Sophie Rabau, tous les éléments pour reconnaître la présence d'Homère se trouvent dès les premières lignes du texte et, pourtant, nous sommes bel et bien incapables de l'apercevoir au premier regard : Homère demeure « méconnaissable⁵ » jusqu'au moment de la révélation. C'est justement grâce au caractère hybride du texte que l'artifice borgésien de la reconnaissance est efficace. D'emblée, le lecteur est pris au piège de ce qui ressemble à une nouvelle fantastique : il est ainsi surpris de retrouver celui qu'on considère comme le père fondateur de la littérature occidentale dans la condition humiliante du troglodyte aphasique, plus proche des Cyclopes de l'*Odyssée* que de sa figure de véritable héros culturel⁶. Ligne

Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas, Frankfurt am Main, Vervuert, 1992. Plus récemment Carlos Rincón, « Mapas, Distopía, Simulacro : 'El Inmortal' de Jorge Luis Borges » in Carlos Rincón et Julián Serna Arango, *Borges: lo sugerido, lo no dicho*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2004 ; Évanghélia Stead, *Seconde Odyssée : Ulysse de Tennyson à Borges*, Textes réunis, commentés et en partie traduits par Évanghélia Stead, Grenoble, Jérôme Millon, « Nomina, essais et documents », 2009 ; et Sophie Rabau, *Quinze (brèves) rencontres avec Homère*, Paris, Belin, « L'Antiquité au présent », 2012.

⁵ Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 277.

⁶ Gregory Nagy, *Homer the Preclassic*, Berkeley, University of California Press, p. 256: « The meanings of *Homēros* / *homēros* / *homēreîn* / *homēreuein* (Ὅμηρος / ὄμηρος / ὄμηρεῖν / ὄμηρεύειν) are linked in the *Life of Homer traditions*, and the linkage is centered on the idea of Homer as a culture hero. [12] In the Homeric Hymn to Apollo, we saw the poetic idea of *Homēros* (Ὅμηρος) as a singer who 'fits together' the songs he makes at the festival of the Delia, in interaction with the local Muses of Delos, the Delian Maidens. In the *Life of Homer traditions*, we can see the political as well as poetic idea of *Homēros* (Ὅμηρος) as a culture hero who 'fits together' the societies he visits. »

après ligne, sont distillés imperceptiblement des indices homériques : aussi le récit principal est-il un manuscrit trouvé dans un livre (ressort presque galvaudé du fantastique), mais ce livre est précisément un volume in quarto de l'*Iliade* (dans la traduction d'Alexander Pope), qu'une certaine Princesse de Lucinge achète à l'antiquaire Joseph Cartaphilus, méditerranéen d'origine grecque. En peu de lignes, le lecteur est submergé par une multitude de références géographiques et temporelles qui, selon Carlos Rincón⁷, surdéterminent le chronotope de la nouvelle de façon presque caricaturale. Une telle surdétermination a un sens à la fois historique⁸ et narratologique : cela fait partie d'une stratégie de confusion des repères. La plupart des toponymes mentionnés autour du nom de Cartaphilus font référence à Homère (Smyrne et l'île d'Ios⁹ par exemple) ou à l'histoire coloniale (Salonique, Macao, Londres). Très subtilement donc, Borges associe Homère à la tension entre les centres du pouvoir et les périphéries impériales : la Grèce ancienne par opposition aux villes de Grèce reprises par les Turcs ; Londres vis-à-vis de Macao. L'hybridité est par ailleurs incarnée dans le personnage même de l'Antiquaire (lui-même un alter ego d'Homère) : le Juif errant Joseph Cartaphilus, dont les initiales font peut-être allusion à Joseph Conrad¹⁰, parle en effet une langue babélique :

*Se manejaba con fluidez e ignorancia en diversas lenguas; en muy pocos minutos pasó del francés al inglés y del inglés a una conjunción enigmática de español de Salónica y de portugués de Macao*¹¹.

Il maniait avec fluidité et ignorance plusieurs langues ; en peu de minutes il passa du français à l'anglais et de l'anglais à une conjonction énigmatique de l'espagnol de Salonique et du portugais de Macao.

Hybride mais réaliste, cette introduction installe une atmosphère de vraisemblance qui annonce, grâce à l'exagération même du réalisme et au jeu avec les ressorts du fantastique, une altération radicale. À la fin du texte, une deuxième note de l'éditeur vient rompre l'unité même du texte en en soulignant le caractère inauthentique, voire apocryphe :

*Entre los comentarios que ha despertado la publicación anterior, el más curioso, ya que no el más urbano, bíblicamente se titula A Coat of Many Colours (Manchester, 1948) y es obra de la tenacísima pluma del doctor Nahum Cordovero [...]. Denuncia, en el primer capítulo, breves interpolaciones de Plinio (Historia naturalis, v, 8); en el segundo, de Thomas de Quincey (Writings, III, 439); en el tercero, de una epístola de Descartes al embajador Pierre Chanut; en el cuarto, de Bernard Shaw (Back to Methuselah, v). Infiere de esas intrusiones, o hurtos, que todo el documento es apócrifo*¹².

Parmi les commentaires qu'a suscités la publication du texte qu'on vient de lire, le plus curieux, quoique bien peu civil, s'intitule bibliquement *A Coat of Many Colours* (Manchester, 1948), œuvre de la plume aguerrie du docteur Nahum Cordovero [...]. Il dénonce, dans le premier

⁷ Carlos Rincón, « Mapas, Distopía, Simulacro : "El Inmortal", de Jorge Luis Borges », in *op. cit.*

⁸ *Ibid.*, p. 21-32.

⁹ « *Born in the city of Smyrna and raised by his unwed mother (Vita 1.17-31), Homer has been adopted by a man called Phemios, a professional teacher of grammata 'letters' and of 'other kinds of mousikē' (1.36-38. παῖδας γράμματα καὶ τὴν ἄλλην μουσικὴν διδάσκων πᾶσαν)* », Gregory Nagy, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰ Le nom de Joseph Cartaphilus (littéralement « l'homme fêru de papiers, de cartes ») est l'un de ceux que la tradition attribue au Juif errant. L'hypothèse d'une référence à Conrad n'est toutefois pas à exclure. À la fin de la nouvelle, le vaisseau qui dépose le narrateur au bord de la Mer Rouge s'appelle *Patna* comme le navire qui fait naufrage au début de *Lord Jim* de Conrad. Ce clin d'œil n'est pas anodin au vu du personnage : un marin polonais qui s'essaya à l'écriture d'abord en français puis en anglais.

¹¹ Borges, « El Inmortal », in *op. cit.*, p. 571.

¹² *Ibid.*, p. 583.

chapitre, de brèves interpolations de Pline (*Historia naturalis*, v, 8); dans le deuxième, de Thomas de Quincey (*Writings*, III, 439); dans le troisième d'une lettre de Descartes à l'ambassadeur Pierre Chanut; dans le quatrième, de Bernard Shaw (*Back to Methuselah*, v). Il infère, de ces intrusions, de ces larcins, que le document est intégralement apocryphe.

Et cette même instance « éditoriale » de nous expliquer aussitôt qu'ici, plutôt qu'à un faux, nous avons affaire à un texte hybride dont le statut générique est difficile, d'emblée impossible à établir :

*A mi entender, la conclusión es inadmisibile. Cuando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del recuerdo; solo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos*¹³.

Je suis d'avis que cette conclusion est inadmissible. *Lorsque la fin approche*, a écrit Cartaphilus, *il n'y a plus d'images du souvenir; il n'y a plus que des mots*. Des mots, des mots déplacés et mutilés, les mots des autres, voilà la pauvre aumône que lui ont laissée les heures et les siècles.

Ainsi, les deux péri-textes qui encadrent le texte central servent, dans cette singulière nouvelle fantastique, à mettre en évidence et l'irréalité dans laquelle baigne le récit et son aspect méta-textuel. Quant au manuscrit trouvé, que raconte-t-il au juste ?

Le récit (divisé en v sections) commence dans un jardin de la ville égyptienne de Thèbes¹⁴, qualifiée par l'épithète homérique « *Hekatompylos* » (aux cent portes), que l'on trouve dans le livre IX de l'*Illiade*¹⁵. Ayant écrasé les révoltes égyptiennes¹⁶ dirigées par Achilléus entre 292 et 296¹⁷, le tribun Marcus Flaminius Rufus apprend par un voyageur blessé à mort qu'il existe une grande cité sise au bord d'un fleuve dont les eaux rendent les hommes immortels. Il se lance donc à la recherche du fleuve¹⁸. Les paysages qu'il traverse

¹³ Borges, « El Inmortal », in *op. cit.*, p. 583.

¹⁴ *Ibid.*, p. 571.

¹⁵ *Il.*, IX, 383 : οὐδ' ὄσα Θήβας/ Αἰγυπτίας, ὄθι πλεῖστα δόμοις ἐν κτήματα κείται,/ αἶ θ' ἑκατόμυλλοι εἰσι, διηκόσιοι δ' ἀν' ἐκάστας/ ἀνέρες ἐξοιχνεῖσι σὺν ἵπποισιν καὶ ὄχεσφιν, édition de M. L. West, *Ilias. Vol. I: Rhapsodiae I-XII*, Berlin Walter De Gruyter, « Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana », 2012. (Pas même les richesses entières de Thèbes l'égyptienne/, Où les maisons des hommes hébergent les plus grands trésors/, la ville aux cents portes, dont chacune dégorge/ cent fois deux hommes armés de chevaux et de chars.)

¹⁶ Pour la rédaction de cette nouvelle, Borges a travaillé à partir des écrits de Gibbon et de Thomas de Quincey. Gibbon est cité dans l'épilogue de *L'Aleph* comme source d'un autre texte du recueil. C'est de la section « The Pains of Opium » de l'*Opium-Eater* de Quincey qu'est tirée une partie de la description de la Cité des Immortels. Nous avons par ailleurs identifié plusieurs passages de « El Inmortal » comme des « plagiat » de *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* de Gibbon, traduits presque littéralement du texte anglais à partir du chapitre sur l'écrasement par Dioclétien des révoltes égyptiennes, auxquelles il est fait allusion dans la première section de la nouvelle (cf. note suivante). Ce ton d'historien contribue à la vraisemblance historique du récit; cependant, pour un lecteur plus avisé, et surtout curieux, c'est son invraisemblance comme témoignage historique qu'il renforce en en rendant manifeste le caractère hybride. Voir, sur Dioclétien et sur l'histoire de la philosophie en temps de guerre, Lucien Jerphagnon, *Vivre et philosopher sous les Césars*, Toulouse, E. Privat, 1980; *Les divins Césars : idéologie et pouvoir dans la Rome impériale*. Nouv. éd. Paris, Tallandier, 2004. Sur Dion et sa défense de l'hellénisme et sur les relations entre Grecs et Romains au II^e, cf. Paul Veyne, *L'empire gréco-romain*, Paris, Seuil, 2005 (notamment le deuxième chapitre).

¹⁷ Borges traduit le récit que fait Gibbon de ces épisodes dans son œuvre *The Decline and Fall of the Roman Empire*, New York, Harper and Brothers, 1857. On peut citer l'exemple suivant, au chapitre VII, p. 88: « *After a siege of eight months, Alexandria, wasted by the sword and by fire, implored the clemency of the conqueror, but it experienced the full extent of his severity* ». Borges le traduit comme il suit: « *Alejadria, debelada, imploró en vano la misericordia del César; antes de un año las legiones reportaron el triunfo...* », « El Inmortal », p. 571-572.

¹⁸ Son parcours ressemble d'ailleurs étonnamment à celui que narre le Pseudo-Callisthène dans *Le roman d'Alexandre*.

dans sa quête à la tête de ses troupes sortent directement des pages de Pline l'Ancien¹⁹. Abandonné ensuite par ses troupes, Rufus est fait prisonnier par une peuplade de troglodytes aphasiques qui vivent près d'un ruisseau aux eaux fangeuses. Des hauteurs vertigineuses où habitent ces créatures on peut apercevoir les formes d'une cité colossale : c'est la Cité des Immortels dont le voyageur lui avait raconté l'histoire. Rufus décide alors de s'y rendre directement. Il est accompagné par un troglodyte dont, nous dit-il, l'état miséreux lui rappelle Argos²⁰, le chien d'Ulysse. Il décide alors d'appeler de ce nom le troglodyte. Arrivé à la cité, il ne découvre qu'un lieu monstrueux, inhabité, dont on a l'impression qu'il a été bâti dans la seule visée de confondre l'esprit des hommes dans leur désespoir et d'en constituer le simulacre le plus atroce. Il découvre aussi que les troglodytes sont les Immortels qu'il cherchait et qu'Argos n'est autre qu'Homère lui-même. Rufus, qui avait bu l'eau du fleuve, est désormais un Immortel parmi les Immortels et se plie aux usages de cette communauté paradoxale au sein de laquelle il est accueilli. Le récit qui occupe les dernières sections du texte est celui de la vie de Rufus après la destruction de la Cité des Immortels, et celui de ses voyages en Asie et en Europe, qui le conduisent à une autre source qui le prive de son immortalité. C'est aussi le moment où le texte change de nature et révèle, aux yeux du narrateur lui-même, le caractère artificiel et composite de son propre texte. Rufus écrit :

*La historia que he narrado parece irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos*²¹.

L'histoire que j'ai narrée semble irréaliste parce que s'y mêlent les péripéties de deux hommes différents.

Ces deux hommes sont Marcus Flaminius Rufus et Homère dont l'existence se confond désormais inextricablement. Mais on pourrait rajouter d'autres personnages à cette liste. Le libraire Joseph Cartaphilus, présent dans l'introduction, mais surtout Ulysse, ce personnage protéiforme, Ulysse *πολύτροπος*, l'homme aux mille tours. La conclusion du narrateur de la nouvelle va dans le sens de ce rapprochement entre l'auteur et son personnage :

*Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto*²².

J'ai été Homère ; sous peu, je serai Personne, comme Ulysse ; sous peu, je serai tous : je serai mort.

Ulysse, Homère, Rufus et Cartaphilus se fondent alors en une seule *persona* anonyme et plurielle, le sujet anonyme de l'énonciation littéraire, où se confondent aussi lecteur et auteur modèles²³. Le récit prend ainsi tout son sens en tant que « Seconde Odyssée », récit d'un deuxième voyage d'Ulysse, qui serait, lui aussi, l'histoire des textes homériques²⁴. C'est le personnage d'Homère qui occupe toutefois la place centrale dans la nouvelle.

¹⁹ Pline, *Naturalis Historia*, v et VIII, 34.

²⁰ Borges, « El Inmortal », p. 576-578.

²¹ *Ibid.*, p. 581.

²² *Ibid.*, p. 582.

²³ La nouvelle fonctionne comme une allégorie de la tradition littéraire ainsi que de l'intertextualité. Les figures qui s'y manifestent ne sont pas des êtres concrets mais des types, des modèles littéraires qui remplissent des fonctions au sein d'un système énonciatif : il n'y est pas question d'un lecteur en particulier, mais du lecteur comme sujet du processus d'énonciation.

²⁴ Le terme « Seconde Odyssée » est employé par Évanghélia Stead pour décrire les réécritures homériques qui prennent comme point de départ l'hypothèse du deuxième voyage d'Ulysse après le retour à Ithaque, qui lui est vaticiné par Tirésias. Voir *Seconde Odyssée : Ulysse de Tennyson à Borges*, op. cit. – Cf. Ilse Nolting Hauff, « Die Irrfahrten Homers. Abenteuer der Intertextualität in 'El inmortal' von Jorge Luis Borges » in op. cit., p. 418 :

L'univers imaginaire de la nouvelle est ainsi savamment construit à partir de références littéraires, qu'il s'agisse de *Salammbô* de Flaubert, de l'*Histoire naturelle* de Pline, des textes fantastiques de Leopoldo Lugones ou du monumental *Decline and Fall of the Roman Empire* d'Edward Gibbon. Ce mélange de genres, d'histoire, de fiction et de délire encyclopédique, contribue d'emblée à créer une atmosphère à la fois artificielle et authentique. Les pistes que le narrateur glisse dès les premières lignes du texte soulignent le caractère fictionnel de la nouvelle, tout en nouant, avec le lecteur, un pacte fantastique. « El Inmortal » baigne ainsi d'un bout à l'autre dans un univers antique, à mi-chemin entre Grecs et Latins, entre Gréco-latins et Barbares, entre classicisme et décadence, barbarie et civilisation. Cet aspect n'a été relevé par aucun des textes critiques qui y ont été consacrés. On n'y insiste jamais sur ce qui, à nos yeux, constitue l'un des aspects majeurs de cette nouvelle, puisqu'il sert de toile de fond au récit tout en structurant rigoureusement son imaginaire : l'Antiquité ou plutôt les différentes antiquités avec lesquelles Borges établit une relation érudite, mesurée, étudiée.

Borges parvient ainsi à structurer un univers totalisant, entièrement imaginaire, à partir d'indices réels. Allégorie de la tradition classique et de ses paradoxes, la nouvelle se construit comme mythe²⁵, au même titre que les *Vies* d'Homère dont elle est inspirée. Tous ces éléments servent à construire une biographie complexe d'Homère qui démultiplie la singularité de ses biographèmes (Homère comme sujet et acteur de sa propre histoire) et le rendent à l'existence plurielle qui l'identifie au texte des poèmes et à son histoire. L'hybridité textuelle sert à la fois à situer Homère dans un univers imaginaire et à faire de cet univers le théâtre d'une réflexion philosophique. C'est toutefois par la tension même entre biographie, imaginaire et hybridation qu'est rendue possible cette réflexion philosophique.

2. Entre vie antique et vie imaginaire

La complexité (stylistique, thématique, intertextuelle, philosophique²⁶) de « El Inmortal » lui a valu d'être considéré par le critique américain Ronald J. Christ comme une véritable somme (« *summation* ») de l'écriture borgésienne²⁷. C'est aussi la nouvelle qui ouvre *L'Aleph*, celle où se concentre la diversité des significations possibles du recueil : le

« Die Affinitäten von *El inmortal* [sic] zur *Odyssee* gehen allerdings wesentlich weiter als die zur *Ilias*. Erzählt werden sozusagen die Irrfahrten Homers, sowohl die realen als auch die (inter-)textuellen. Sie erscheinen als eine mehr oder weniger direkte Replik auf die Irrfahrten des Odysseus, auch wenn die Analogien im einzelnen begrenzt sind — insbesondere enthält die *Odyssee* bekanntlich keine Suche nach der Unsterblichkeit » — (« Les affinités qui lient *El inmortal* à l'*Odyssee* vont plus loin que celles qui le lient à l'*Iliade*. On y raconte, pour ainsi dire, les « odyssées » d'Homère, qu'il s'agisse de vicissitudes réelles ou (inter-)textuelles. Celles-ci apparaissent comme une réponse plus ou moins directe aux voyages d'Ulysse, bien que les analogies directes soient limitées, lorsque l'on s'y attaque de près — comme chacun sait, il n'y a notamment pas dans l'*Odyssee* de quête de l'immortalité »).

²⁵ Il est évident que les *Vies* d'Homère n'ont pas de véritables prétentions historiques. Comme tissus de citations, ces biographies créent un Homère modélisé qui doit correspondre à l'image qu'on peut tirer, à partir d'indices plus que douteux, de ses poèmes. La figure d'Homère qui est ainsi créée par le biais des biographies est un modèle permettant au poème de trouver sa propre justification comme événement esthétique, si bien qu'il est possible de dire, au sujet d'Homère, ce que Gregory Nagy dit à propos d'Achille : « *In the world of epic, heroes live out their lives by living the myths that are their lives* », « Lyric and Greek Myth » in <http://chs.harvard.edu/publications>, *Center for Hellenic Studies*, Washington, DC, 2009, consulté le 15 mai 2014.

²⁶ Cf. « Epílogo », *loc. cit.* Borges affirme que c'est sa nouvelle la plus « élaborée ».

²⁷ Cf. Ronald J. Christ, *The Narrow Act : Borges' Art of Allusion*, New York, New York University press, 1969, réédition de 1995, New York, Lumen Books. Dans sa conclusion, « Summation: The Immortal », p. 207-226, Christ montre le fonctionnement des aspects essentiels, selon lui, de l'art borgésien (« *the essentials of Borges' art* ») : esthétique de négation et de compression, métaphysique de négation et de compression, et allusion.

moment, pour reprendre le langage de Barthes, où le *scriptible* est mis en branle, où la signifiante est activée²⁸. Dans l'expérience de la lecture, il donne le ton d'une véritable pratique de l'écriture et, surtout, d'une écriture qui, plus que jamais, est sûre d'elle-même. L'ensemble des *Fictions* (dont les deux parties avaient été publiées séparément en 1941 et 1944) posaient, en effet, les fondements du style borgésien en constituant un complexe thématique autoréférentiel et dynamique. Le volume restait néanmoins un peu moins percutant, comme l'a souligné Roger Caillois²⁹, du fait de l'abstraction théorique de son contenu. Dans *L'Aleph*, au contraire, non seulement la langue borgésienne atteint un très haut niveau d'élaboration, mais elle semble marier parfaitement les thématiques philosophiques à l'art du conteur et à leur valeur historique et politique³⁰. La présence d'Homère comme personnage a, partant, dans ce texte clé, une importance singulière. Sophie Rabau a souligné que l'invocation d'Homère comme personnage d'autorité annonce toujours une révolution littéraire³¹ ; par ailleurs, elle a spécifié, dans un ouvrage plus récent, le rôle que joue la présence même d'Homère comme personnage dans un texte littéraire, cette *hétérométalepse auctorielle*³² :

La fonction d'Homère serait donc d'autoriser une modification de son texte, que cette modification soit hypertextuelle ou métatextuelle. Si nous appelons sens du texte la manière dont la conjonction de réécritures et d'interprétations détermine sa réception à une époque donnée, Homère est à n'en pas douter le garant des sens successifs que reçoivent l'Iliade et l'Odyssée³³.

Tel est l'usage d'Homère dans ce texte programmatique et totalisant.

La biographie d'Homère que Borges offre à ses lecteurs dans « El Inmortal » mêle par ailleurs deux traditions littéraires analogues : la vie antique (telles les *Vies* d'Homère rédigées par des auteurs anonymes ou peu connus) et la vie imaginaire, créée par Marcel Schwob. Ce dernier genre avait inspiré à Borges *Historia universal de la infamia*, recueil de biographies plus ou moins fictives publié en 1935³⁴. Quant au premier, il était très prisé dans l'Antiquité. À travers ce genre singulier, on mettait en avant l'exemple des hommes illustres, qui étaient

²⁸ Roland Barthes, *S/Z in Œuvres complètes*, tome II, Paris, Seuil, 1995, p. 557-558.

²⁹ « *L'Aleph* restera, je crois, comme le recueil de la maturité de Borges conteur. Ses récits précédents, le plus souvent, n'ont ni intrigue ni personnages. Ce sont des exposés quasi axiomatiques d'une situation abstraite qui, poussée à l'extrême en tout sens concevable, se révèle vertigineuse. Les nouvelles de *L'Aleph* sont moins roides, plus concrètes. » Roger Caillois, préface à *L'Aleph*, Paris, Gallimard, collection « L'Imaginaire » (n° 13), 1967, p. 5.

³⁰ La critique française a associé Borges à une littérature de l'abstraction et du jeu littéraire, en feignant d'ignorer l'ancrage profond que ces textes avaient dans la réalité argentine. Voir Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Le Seuil, 1967, p. 26-32 ; Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 116-119 ; Gérard Genette, « L'utopie littéraire » in *Figures*, Paris, Seuil, 1966, p. 123-132. Cf. Emir Rodríguez Monegal, « Borges y Nouvelle Critique » in *Revista Iberoamericana*, v. 3, n° 80, julio-setiembre 1972, p. 367-390 et John Barth, « The Literature of Exhaustion » in *The Atlantic* 220, 1967, p. 29-34.

³¹ « Qu'Homère puisse devenir... le chef de file de certains bouleversements littéraires ne va pas sans un paradoxe que traduit, par son ambivalence sémantique, le seul mot de révolution. » Sophie Rabau « Introduction » in Glenn W. Most, Larry F. Norman, Sophie Rabau (dir.), *Révolutions homériques*, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, p. 3.

³² « La métalepse, au sens narratologique du terme, se définit par le passage d'un niveau énonciatif à l'autre sans que soit opéré un embrayage énonciatif. La rencontre d'un auteur avec son personnage [...] ressortit à ce procédé [...]. Parce que cette métalepse est le fait non de l'auteur qui rencontre son personnage, mais d'un autre auteur [...] nous parlons d'hétérométalepse. » Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 33.

³³ Sophie Rabau, *ibid.*, p. 37.

³⁴ Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, Tor, 1935.

désormais comparables aux héros des poèmes homériques. De cette hybridation naît la parodie philosophique qu'est « El Inmortal ».

Arnaldo Momigliano suggère qu'une même logique de l'*exemplum*, un goût de l'extraordinaire a motivé la naissance du genre³⁵. De nombreux indices nous font penser d'ailleurs que les vies des héros épiques étaient devenues, à la fin du VI^e siècle avant notre ère, l'objet d'un intérêt croissant en Grèce³⁶. Momigliano pense également que les premières spéculations au sujet de la vie d'Homère datent d'avant le V^e siècle ; elles se font de plus en plus fréquentes dans le courant du siècle qui suit. Pour Barbara Graziosi³⁷, l'apparition des premières *Vies* d'Homère est directement liée à une modification dans les pratiques de performance des poèmes homériques : à partir du moment où le poème cesse d'être une performance, au moment où le poète s'éloigne, disparaît de son texte pour devenir auteur *in absentia*, il se transforme lui-même en matière à discussions, en source de récits³⁸. Ainsi, pour combler des lecteurs ou des auditeurs curieux, certains biographes ont accumulé des rumeurs et des récits qui se trouvaient dispersés dans la littérature grecque. Quoi qu'il en soit, l'une des particularités de cette écriture biographique, c'est qu'elle part d'un contenu fictionnel (les poèmes homériques) pour produire des mythes étimologiques dont le but est de combler un vide d'ordre plus ou moins historiographique. De ce fait, les *Vies* d'Homère retracent les étapes de la réception des poèmes homériques³⁹.

On retrouve dans « El Inmortal » un procédé analogue qui provient directement de l'écriture schwobienne. La « vie imaginaire » de Marcel Schwob constitue une sorte de réélaboration critique du genre antique (de Diogène Laërce notamment). Dans une vie imaginaire, toutefois, les épisodes les plus anodins de l'existence d'un personnage sont confrontés non seulement à leur gloire et à leur grandeur mais aussi à d'autres vies, plus ou moins infâmes. C'est sur ce point que l'entreprise borgésienne rejoint celle de Marcel Schwob. En effet, Schwob reprend à son compte la tradition biographique de l'Antiquité mais refuse le portrait glorieux, l'*encomion* (louange) des auteurs grecs. Son objectif est d'égaliser les différences qui peuvent exister entre les vies des hommes illustres et celles, *basses et sans lustre*, pour reprendre une expression chère à Montaigne, du commun des mortels. La vie imaginaire, nous dit Schwob, doit « donner autant de prix à la vie d'un pauvre acteur qu'à la vie de Shakespeare⁴⁰ ». L'originalité de Borges est donc justement d'avoir su inverser, comme

³⁵ « I suspect that at first the Greek reader did not go to biography because he was interested in himself. He wanted to know about heroes, poets, unusual men, such as kings and tyrants. He liked biographies just as much as he liked foreign lands. » Arnaldo Momigliano, *The Development of Greek Biography*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1993, p. 21-22.

³⁶ Momigliano, *ibid.* p. 25.

³⁷ Barbara Graziosi, *Inventing Homer: The Early Reception of Epic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 1-50.

³⁸ « In poetry, unlike pottery, the maker and the performer can coincide in the figure of the *oidos*. The verb *poieo* and its cognate *poietes* become relevant when the performer, or the reader, evokes the absent author. » Graziosi, *ibid.*, p. 42. Cf. Nagy, *Homer The Preclassic. The Early Reception of Epic*, *op. cit.* p. 32 : « According to [the theory of the absent author], stories about Homer as an author who 'makes' poem... can be viewed as evidence for such an absent author: just as an artisan who *epoiese* 'made' a vase (as signaled by countless vase inscriptions reading *epoiese* plus the name of the maker of the vase) potentially becomes the absent author of the vase, so also Homer becomes the absent author of the songs or poems that he 'made'. »

³⁹ « [T]he narrative strategy of the *Lives* is a staging of Homer's reception... These myths about Homer in the *Lives* can be analyzed as evidence for the various different ways in which Homeric poetry was appropriated by various different cultural and political centers through the ancient Greek-speaking world. » Nagy, *ibid.*, p. 30.

⁴⁰ « [Les biographes] ont supposé que seule la vie des grands hommes pouvait nous intéresser. L'art est étranger à ces considérations. Aux yeux du peintre le portrait d'un homme inconnu par Cranach a autant de valeur que le portrait d'Érasme. Ce n'est pas grâce au nom d'Érasme que ce tableau est inimitable ». Marcel Schwob, *op. cit.*, p. 60.

Schwob, le paradigme de la gloire épique, en représentant Homère sous les traits d'un troglodyte aphasique portant le nom d'un chien, quelque chose que les Anciens, à l'exception de Lucien de Samosate, auraient trouvé plus qu'aberrant. Telle est l'humiliation littéraire que subit la figure d'Homère comme auteur immortel lorsque son image se fond avec celle des personnages qui se situent aux marges de la société : le Juif errant Cartaphilus, un soldat romain frustré, un troglodyte et Ulysse.

Suivant cette veine érudite⁴¹, Borges se joue du lecteur dès les premières lignes de la nouvelle en jonglant avec diverses références que l'on peut repérer dans la tradition des biographies d'Homère. Il est vrai que le texte mêle, en les confondant en une même personne anonyme, les vies a) d'un antiquaire juif tout à fait marginal, b) d'un tribun militaire dépouillé de toute gloire c) d'un troglodyte aphasique du nom d'Argos d) d'Homère, auteur de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*. Il est vrai aussi que cette confusion sert à donner une image totale, encyclopédique, de l'Antiquité et d'Homère au-delà des clivages et des clichés traditionnels, dans un mouvement tout à fait schwobien. Cependant deux divergences majeures séparent ici « El Inmortal » de ses modèles. Tout d'abord, l'aspect fragmentaire et composite du texte qui ne suit pas exactement une structure linéaire. Si les reflets, les réflexions métalittéraires font partie des vies d'écrivains rédigées par Schwob et servent même à les définir⁴², il n'y a pas dans les *Vies imaginaires* de fragmentation du discours. Il en va tout autrement de « El Inmortal » qui peut être considéré comme un véritable centon⁴³ moderne. En effet, toutes les parties du texte sont autant de fragments formant un *patchwork* littéraire et culturel qui fait le bilan, politique et littéraire, de l'après-guerre⁴⁴. C'est pourquoi la biographie d'Homère que l'on trouve chez Borges n'est pas seulement une « Seconde Odyssée », un voyage d'Homère ou d'Ulysse, mais plutôt l'histoire odysseenne de la littérature occidentale et de son aventure de l'écriture hors des sentiers battus. On ne s'étonnera alors pas que le voyage des mercenaires soit fait en direction du couchant, en inversant la quête traditionnelle d'une Arabie Heureuse qui a été à l'origine de nos conceptions d'un Orient rêvé. Dès lors, cette réécriture philosophique de la vie d'Homère révèle l'aspect éminemment politique ou « parapolitique » de l'écriture borgésienne : la tension entre centre et périphérie, dans ce texte, renvoie à la confrontation de la tradition européenne avec l'individu argentin, latino-américain, dont l'accès au discours est forcément minoritaire.

3. Du cosmopolitisme imaginaire : l'atopie et la ruine

La topographie de la nouvelle borgésienne présente plusieurs caractéristiques remarquables. S'y introduit d'abord une forte scission entre le lieu vide (la Cité), pourtant

⁴¹ « Ces vies ont certes une intelligibilité érudite, fondée sur un savoir immense (celui dont Schwob s'amuse), mais elles sont surtout le fruit d'une sensibilité qui les rend extraordinaires sans leur ôter leur caractère passablement ordinaire, renversant notre sens de l'essentiel et de l'accessoire. » Bertrand et Purnelle, « Présentation » in Schwob, *op. cit.*, p. 26.

⁴² « [C]uando se recrean vidas de escritores, sus biografías van a confundirse deliberadamente con sus propias ficciones literarias, logrando así un texto de marcado carácter metaliterario ». Francisco García Jurado, in Roberto Salazar Morales et Francisco García Jurado, *La traducción y sus palimpsestos : Borges, Homero y Virgilio*, Madrid, Escolar y Mayo, 2014.

⁴³ « *CENTO* : *CENTO* (κέντρον, Schol. ad Aristoph. Cl. 449; *Suidas*, s. v.), dim. *CENTUNCULUS*, patchwork, a covering or garment consisting of several pieces of cloth sewed together, worn by slaves... *Cento* was likewise the name given to a poem made up from lines or parts of lines of other poets, like the *Cento Nuptialis* of Ausonius, made up from Virgil. » *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, 1890, ed. William Smith, LLD, William Wayte, G. E. Marindin, entrée « Cento ». Consulté sur <http://www.perseus.tufts.edu/> le 24/02/2013.

⁴⁴ Voir Carlos Rincón et Julián Serna Arango, *op. cit.*, chapitre IV.

créé pour être habité, et l'espace sauvage, inhospitalier, qui est cependant effectivement peuplé (les montagnes). Cette séparation est directement liée à la dichotomie entre Civilisation et Barbarie⁴⁵, essentielle pour comprendre et la littérature grecque et la littérature argentine. Les lieux de la nouvelle sont des constructions inspirées de l'architecture antique, mais déformées à l'extrême comme dans un cauchemar (Borges s'inspire notamment de Piranèse). La quête de Marcus Flaminius Rufus commence à Alexandrie, centre culturel important de l'Antiquité, au moment des révoltes qui ont agité l'Égypte dans les premières années de l'empire de Dioclétien. Omniprésente ambiance de violents déchirements politiques, qui annonce le cadre central, dichotomique lui aussi, où se déroule, après une situation initiale conflictuelle, le nœud du récit. Cette fragmentation est visible de façon encore plus systématique dans le manuscrit de Cartaphilus.

De fait, la description de la Cité des Immortels est celle d'un espace totalement éclaté, comme en témoigne l'abondance de pluriels qui renforcent l'arbitraire des scènes et le sentiment de désordre dans lequel baigne le récit de la quête : « *En el alba la lejanía se erizó de pirámides y de torres*⁴⁶ » (« À l'aube, les lointains se hérissèrent de pyramides et de tours. ») Quand toutefois le narrateur contemple de plus près l'« évidente Cité des Immortels⁴⁷ », l'impression de désordre n'a pas disparu. Le narrateur, dont le style annonce déjà l'épiphanie de l'Aleph dans la dernière nouvelle du recueil, nous présente cependant ce qu'il voit en peu de mots : « *Vi muros*⁴⁸, *arcos, frontispicios y foros*⁴⁹ » (« J'ai vu murs, arcs, frontispices et forums »), et contribue à construire une image vague de la Cité. Celle-ci est « fondée sur un plateau rocheux... comparable à une falaise » (« *fundada sobre una meseta de piedra... comparable a un acantilado* »). Cette description⁵⁰ correspond à la situation de nombreuses cités méditerranéennes de l'Antiquité : d'un côté le relief, de l'autre le désert. Les Troglodytes, installés dans les grottes creusées sur le flanc des montagnes, sont séparés du plateau montagneux par de longues étendues désertiques. Le personnage avance parmi « les tourbillons de sable et la vaste nuit⁵¹ », foulant « le sable jaune », dont la couleur est identique à celle de la lune⁵². La Cité décrite est une cité antique tout à fait ordinaire⁵³. Elle est ainsi l'héritière d'un hypotexte multiple : des *Carceri* de Piranèse elle prend la rigueur des bourreaux qui exécutent géométriquement les supplices des prisonniers ; des ruines, elle ne garde que le concept de désarroi et d'abandon⁵⁴.

⁴⁵ Ce sujet a été l'un des motifs récurrents de la littérature argentine (voire de la littérature latino-américaine) depuis le XIX^e siècle. Des œuvres telles *Facundo. Civilización y barbarie* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento ou, plus tard, *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes ont marqué profondément les consciences et ont posé les bases d'une réflexion sur la place de l'homme et de l'écrivain au sein des sociétés d'Amérique Latine, dont l'histoire est traversée par des vagues d'immigration successives et également par les dynamiques du métissage.

⁴⁶ Borges, « El Inmortal », II, p. 573.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ L'absence d'article, quoique nécessaire en espagnol, peut souligner cette indétermination encore plus que l'article français.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 573-576.

⁵¹ *Ibid.*, p. 573.

⁵² *Ibid.*, p. 574.

⁵³ « À l'origine des civilisations, les villes furent généralement fondées sur des hauteurs plus ou moins escarpées ; elles étaient ainsi plus faciles à défendre. » Ch. Daremberg, E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, 1877 (réédition de 1969, Akademische druck, u. Verlagsanstalt Graz/Austria).

⁵⁴ Il est également intéressant de souligner les parallèles frappants entre « El Inmortal » et certains textes, datant justement de la période de développement de ce que Paul Veyne a appelé l'« empire gréco-romain », tel le « Discours borysthénite » (*Orationes*, XXXVI) de Dion de Pruse. On y perçoit en effet une autre histoire homérique. La dialectique du sauvage et du civilisé est tout aussi active chez Dion que chez Borges. En tant que

Mais, en réalité, un fossé colossal s'étend entre la Cité et ses habitants. À la lisière de la πόλις habite effectivement le peuple sauvage, féroce des Troglodytes⁵⁵. La Cité d'un côté, les habitants de l'autre. Les deux espaces sont ainsi séparés par un cours d'eau boueuse : c'est la fontaine de Jouvence promise au tribun romain. Pour expliquer cette scission, il faut étudier ce texte comme une parabole philosophique, comme une parodie de la doxographie grecque et, par conséquent, comme une véritable « éthique pour immortels ». Une telle dichotomie permet de séparer davantage l'espace peuplé (les montagnes), de l'espace désert (la cité) ; elle nous permet également de considérer cette Cité d'un œil critique, de comprendre en quoi elle représente une brisure au sein de la communauté politique. L'acropole de la Cité est en fait une simple citadelle : dépourvue d'habitants, elle n'a plus de raison d'être. Mais il s'agit également d'un espace ancien, d'une ruine, antique même pour l'époque à laquelle le tribun romain entreprend sa quête :

*Antes que ningún otro rasgo, me sorprendió lo antiquísimo de su fábrica. Sentí que era anterior a los hombres, anterior a la tierra*⁵⁶.

Plus que tout autre trait, ce qui me frappa fut l'antiquité extrême de l'ouvrage. Je sentis qu'il était antérieur aux hommes, antérieur à la terre.

Un parallèle peut être établi entre la situation de la Cité des Immortels (scindée par l'opposition hellénisme/barbarie), et le thème borgésien du faubourg, abondamment étudié par Beatriz Sarlo⁵⁷ et Mabel Moraña⁵⁸. Dans la nouvelle, deux espaces s'opposent fortement. L'ambiguïté du terme espagnol « ciudad », qui renvoie en même temps à la ville (ἄστυ/oppidum) et à la cité en tant que corps politique (πόλις/πολίτεια/ciuitas), nous permet de comprendre cette scission spatiale comme une mise en scène de l'opposition entre centre et périphérie. Ces ruines que Borges nous montre si instamment sont celles de l'héritage occidental depuis Homère. Le caractère purement architectural de la ville est ainsi lié à l'absence de cité à proprement parler : la foule bestiale des Troglodytes/Immortels peut difficilement, du moins au premier regard, être assimilée à toute forme de communauté politique à proprement parler.

Nous avons bien dit au premier regard. L'espace de la nouvelle, de par ses qualités purement métalittéraires, imaginaires, a une portée philosophique comparable à celle qu'ont les mythes utopistes de la cité, à commencer par la République de Platon⁵⁹. Dans les premiers chapitres de « El Inmortal », l'image que nous avons des Troglodytes (une horde anarchique

patriote grec, Dion croyait fermement à la supériorité culturelle de l'Hellade. Cette première prise de distance à l'égard du pouvoir central romain, dont il était pourtant l'un des fonctionnaires, lui coûtera d'être exilé. Son errance, semblable à celle de Marcus Flaminius Rufus, sera l'occasion pour lui de rencontrer des peuplades de Grecs barbarisés, aux limites du monde civilisé (les abords de la Mer noire), là où, depuis l'exil d'Ovide, la ligne de l'imaginaire barbare avait été tracée.

⁵⁵ L'existence de ces peuplades est mentionnée, entre autres, par Hérodote, Pline et Pomponius Méla. Voir Hérodote, IV ; Pline, *Naturalis Historia*, V et VIII, 34.

⁵⁶ Borges, « El Inmortal », III, p. 575.

⁵⁷ Beatriz Sarlo, « Cosmopolita y nacional » in Borges, *un escritor en las orillas*, <http://www.borges.pitt.edu/bsol/bse1.php>. Date de consultation: 23/02/2012.

⁵⁸ Mabel Moraña, « Borges y yo. Primera reflexión sobre 'El etnógrafo' » in Carlos Jáuregui et Juan Pablo Dabove (éds.), *Heterotopías: narrativas de identidad y alteridad*, Pittsburgh, IILI, 2003, p. 263-286.

⁵⁹ « [T]he Republic, as a utopian design which awaits realization, also has a strongly mythical element: much is left to the creative imagination of its author and is unable to be measured against experience so far; but, above all, the 'mythical' character of the major work could be based on the fact that essential points, although in principle capable of substantiation, are not substantiated in fact. » Thomas Alexander Szlezák, *Reading Plato*, Taylor & Francis e-Library, 2005, trad. Graham Zanker. Version originale, *Platon lesen*, Stuttgart, Verlag frommann-holzboog, 1993, p. 74.

habitant le nord de l'Afrique), ne ressemble en rien à un rassemblement humain cohérent qui serait soumis à une politique commune quelle qu'elle soit⁶⁰. Il s'agit plutôt d'une communauté de celles qu'Aristote a appelées « peuplades » (*ἔθνη*) dans le deuxième livre de la *Politique*⁶¹ et auxquelles il semble s'être intéressé dans ses *Coutumes barbares* (*Νόμιμα βαρβαρικά*), dont nous ne conservons que des fragments. Le terme *ἔθνη* désigne chez Aristote un rassemblement d'hommes, de dimensions importantes, qui n'est ni un village ni une cité⁶². La cité, en effet, est une communauté organisée selon une division des tâches dont le but est le bien vivre (*εὖ ζῆν*) en communauté, et donc le bien commun⁶³. La peuplade est, quant à elle, un regroupement d'hommes qui exercent ensemble seulement un nombre réduit d'activités (mettent en commun les fruits pour la consommation, par exemple⁶⁴). Leurs rapports ne sont pas codifiés de façon complexe, et ils n'impliquent aucune théorie politique.

Pourtant, Borges nous détrompe très vite. Il s'agit bel et bien d'une république. La section IV de la nouvelle nous fait ainsi une présentation doxographique d'une véritable communauté politique latente sous l'apparence rudimentaire de la tribu des Troglodytes :

*Adoctrinada por un ejercicio de siglos, la república de hombres inmortales habia logrado la perfeccion de la tolerancia y casi del desdén*⁶⁵.

Instruite par une ascèse de plusieurs siècles, *la république des hommes immortels* avait atteint la perfection de la tolérance et du mépris.

Le terme de « république », qui renvoie, à travers Cicéron, aux différentes représentations de la cité dans la philosophie antique, est ici sciemment employé par Borges pour désigner et parodier cette tradition en inversant l'utopie. La Cité des Immortels n'est ainsi qu'une « sorte de parodie ou d'inversion⁶⁶ » et c'est, également, un « temple des dieux irrationnels qui régissent le monde et dont nous ne savons rien si ce n'est qu'ils ne ressemblent pas aux hommes⁶⁷. » Mais qui sont ces hommes immortels ?

Leur caractérisation semble être une parodie des écoles philosophiques de l'époque hellénistique, qui se donnèrent la tâche, à partir de l'exemple platonicien, de produire un modèle de constitution idéale, de *πολίτεια*, à même d'atteindre le bonheur, l'*εὖ ζῆν* dont Aristote avait vanté les bienfaits. Nous pouvons repérer au moins six points de comparaison entre les Troglodytes et ces écoles :

⁶⁰ Les Cyclopes de l'*Odyssée* offrent un parallèle éclairant sur ce point. Il n'est pas impossible que Borges ait songé au chant IX en imaginant le mode de vie des troglodytes. En effet, Les Cyclopes habitent en familles séparées, sans organisation globale : *θεμιστεύει δὲ ἕκαστος / παίδων ἢ δ' ἀλόχων* (et chacun pose la loi pour sa femme et ses enfants), *Od.* IX, 114. Aucune soumission aux dieux immortels, aucune obéissance, nulle allégeance et nul serment prêté à un chef. L'existence des Cyclopes exclut toute contrainte venant d'une extériorité quelle qu'elle soit. Il n'y a pas jusqu'à la terre qui ne les favorise : rendue fertile par un mouvement spontané, elle n'oblige en rien ses habitants à la travailler pour la faire fructifier. Voir aussi *ibid.*, IX, 273-278. Cf. Sophie Rabau, *Quinze (brèves) rencontres avec Homère*, chapitre X, p. 261-277 qui cite notre analyse.

⁶¹ Aristote, *Politique*, I, 2, 1252 b 21, et II, 2, 1261 a 29. Dans son édition, Jules Tricot (*La Politique*, Paris, Vrin, t. 1, 1962, p. 26, note) traduit ce mot par « nations » : « Le terme *ἔθνος* désigne chez Ar. (sic) une *κοινωνία* plus large et moins évoluée que la *πόλις*. Un *ἔθνος* peut avoir des lois et des sacrifices, mais en raison de l'étendue de son territoire et du grand nombre de ses ressortissants, il ne possède pas de constitution proprement dite, et n'a pas atteint à l'unité et à l'organisation parfaite de la cité grecque ».

⁶² Aristote, *op. cit.*

⁶³ *Politique*, 1252 a.

⁶⁴ *Politique*, 1260 b.

⁶⁵ Borges, « El Inmortal », IV, p.579. Nous soulignons.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p.578.

1) Il s'agit d'une *république* dont les citoyens entretiennent tous des rapports égalitaires.

2) La vie en communauté des Immortels dépend d'un choix (*αἴρησις, προαίρησις*) de type éthique qui aboutit à une séparation d'avec la réalité mondaine. C'est le choix déterminant que fait Marcus Flaminius Rufus en partant en quête du fleuve, puis en demeurant auprès d'Homère. La communauté se dissout également suite à un vote et un choix⁶⁸.

3) La comparaison constante entre les Troglodytes et les animaux fait penser au mode de vie autarcique des philosophes stoïciens qui, contents de soi, peuvent ne pas éprouver de sympathie pour autrui⁶⁹. C'est le principe d'*ἐγκράτεια σεαυτὸν* ou maîtrise de soi.

4) Plus précisément, l'analogie entre Homère et Argos, entre le poète et le chien, fait songer immédiatement, en contexte philosophique, à Diogène et à l'école cynique⁷⁰. Ceci est en accord aussi avec le principe stoïcien d'une vie selon la nature.

5) La séparation d'avec la foule (voire l'anachorèse) est l'un des principes des philosophies stoïcienne, épicurienne et cynique. Dans les deux premiers cas, le choix de l'immortalité conduit *ipso facto* à une transmutation semi-divine. Les Troglodytes immortels se livrent sans cesse à une vie de méditation reposant sur le seul souci de la pensée et sur un renfermement sur soi. Ce faisant, l'immortel devient sage et la communauté est effectivement une cité de sages immortels, de sages semblables aux dieux, telle que la décrivent Épicure ou Sénèque⁷¹.

6) La doxographie de l'Antiquité nous permet de tracer un dernier lien entre Borges et la théorie stoïcienne/cynique de la cité comme « *cosmopolis*⁷² ». Si la providence (*consilium diuinum*) gouverne le monde de façon admirable en vue d'une fin (*cuiusnam causa*), cette fin sera l'organisation d'une politique des hommes et des dieux : « *quorum igitur [animantium] quis dixerit effectum esse mundum ? eorum scilicet animantium quae ratione utuntur : hi sunt di et homines*⁷³. »

S'il est donc possible de déceler l'harmonie existant entre les communautés utopiques de l'époque hellénistique et la Cité des Immortels imaginée par Borges, il ne faut toutefois pas oublier d'en souligner le caractère absolument contradictoire. Le personnage de Cartaphilus/Rufus nous décrit des ruines : il nous montre un endroit cauchemardesque, une véritable *atopie*. Il transforme pour ainsi dire le « lieu qui n'existe pas » (*utopie*), en lieu

⁶⁸ « *Hellenistic ethics puts enormously increased emphasis on individual choice as opposed to public policy; hence the importance of haireisis.* » A.A. Long, *From Epicurus to Epictetus*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 21.

⁶⁹ « *[U]n hombre se despeñó en la más honda [de las canteras]; no podía lastimarse ni morir, pero lo abrasaba la sed ; antes de que le arrojaran una cuerda pasaron setenta años.* » IV, p. 579-580. « Un homme est tombé dans la [carrière la plus profonde]; il ne pouvait pas se blesser ni mourir, mais la soif le brûlait; soixante années passèrent avant que quelqu'un lui jetât une corde. »

⁷⁰ « *Quienes me hayan leído con atención el relato de mis trabajos recordarán que un hombre de la tribu me siguió como un perro podría seguirme, hasta la sombra irregular de los muros.* » III, p. 576 (nous soulignons) : « Pourvu qu'on ait lu soigneusement le récit de mes épreuves, on se rappellera que l'un des hommes de cette tribu m'a suivi, tel qu'un chien aurait pu me suivre, jusqu'à l'ombre irrégulière des murs. »

⁷¹ Sénèque écrit dans son discours sur la *Vie heureuse* : « *Alienis perimus exemplis, sanabimur, separemur modo a coetu* » (« Nous mourrons à travers l'exemple d'autrui... nous serons guéris si tant est que nous nous séparions de la foule »), *De Vita beata*, I, 4-5.

⁷² Malcolm Schofield, *The Stoic Idea of the City*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999, p. 67-87.

⁷³ « Pour qui donc dira-t-on qu'a été créé le monde ? pour les animaux qui ont la raison en partage : ce sont les hommes et les dieux. » Cicéron, *De natura deorum*, II, 133.

paradoxal, étrange, *hors-lieu* (*ἄτοπος*⁷⁴). Cette *atopie* de la cité philosophique est traversée par une ironie à double tranchant, dialectique, qui nous offre un spectacle affreux comme *modèle à suivre* (« une éthique à l'usage des immortels »).

Pour ridicules et épouvantables qu'ils soient, les Immortels sont un clin d'œil à un lecteur qui ne s'attendait pas à retrouver Homère et la philosophie parmi les barbares. Si nous mettons du temps à le reconnaître, c'est parce que nos propres habitudes culturelles et mentales nous forcent à concevoir le centre du pouvoir comme la seule vraie source de culture. En mettant l'accent sur l'étrangeté atypique, *atopique*, d'Homère, Borges se réclame d'une tradition cosmopolite typiquement latino-américaine tout en renouant avec la tradition nietzschéenne d'une Grèce de la nuit. Celle de nos sauvages origines.

Conclusion

Dans « El Inmortal », Borges déconstruit la vie d'un Homère méconnaissable au sein d'une Cité imaginée qui renverse les systèmes politiques de l'Antiquité, en transformant l'utopie en *atopie*, non-lieu étrange et impossible. La représentation d'Homère est fondée sur un goût de l'anachronisme et sur un décalage historique et géographique délibéré : la présence d'Homère dans les faubourgs de la cité ancienne nie l'autorité des centres hégémoniques comme producteurs exclusifs d'un discours culturel solide et légitime. Parodie de la conception hellénistique de la cité, la présence d'une communauté de philosophes dans la « banlieue » d'une cité antique renverse le paradigme traditionnel où le centre est, selon toutes les attentes, le lieu de production des savoirs originaux —et originels. La Cité des Immortels, symbole suprême d'un pouvoir urbain et politique idéal, point où se concentrent tous les déplacements à l'intérieur du récit, objet final de la quête, cette Cité n'est qu'un lieu vide, un espace qu'ils ont déserté pour aller vivre dans les montagnes qui entourent le plateau sur lequel elle est construite.

Toute la complexité de la nouvelle repose pourtant sur une véritable dialectique du simulacre et de l'incertitude qui nous empêche d'identifier précisément la nature des Immortels, de déterminer véritablement l'identité d'Homère, malgré les révélations successives. Il en va de même de la destruction de la Cité des Immortels. Dans un manuel « d'éthique à l'usage des immortels », le renoncement à l'immortalité (les Immortels pouvant être vus comme des figures de l'Auteur) et la démolition de l'édifice qui la représentait peuvent être compris comme un aveu d'humilité de la part d'un auteur qui ne veut pas être transformé en monument. Aussi le seul choix possible pour un auteur, au sein de la République des Lettres, est-il de disparaître de la circulation, afin que seules les œuvres soient jugées selon leurs mérites propres : d'où le jeu de miroirs, de reconnaissances abîmées à jamais les unes dans les autres comme une suite infinie de poupées russes. Avec la dépersonnalisation et la disparition de l'auteur, de cet Homère qui devient Argos, Ulysse et Juif Errant, la littérature peut s'ouvrir à d'autres domaines. Elle n'est plus circonscrite par le système de références classiques, elle n'est plus limitée à être l'expression du pouvoir centralisé d'une *πόλις*. Tous les immortels décident de revenir au gouffre de la mort anonyme, unanime. Cosmopolitisme et anonymat sont ainsi deux corrélats d'une même thèse philosophique, littéraire et politique, qui prétend construire une vision paradoxale, atopique, de la culture et de la place que celle-ci occupe au sein d'une société. Quand la fin approche,

⁷⁴ L'adjectif *ἄτοπος* signifie « étrange », « hors de propos ». Comme substantif, il pourrait signifier quelque chose comme un non-lieu, un hors-lieu, un lieu brisé.

Comparatismes en Sorbonne 6-2015 : Les Classiques aux Amériques

Roberto Salazar Morales : Homère dans la Cité des Immortels : de la « vie imaginaire » à l'imaginaire philosophique dans « El Inmortal » de Jorge Luis Borges

écrit Cartaphilus, seuls les mots restent. Seul demeure le paradoxe de l'universalité littéraire, d'infini littéraire dont Borges se fait l'écho alors même qu'il en décrit les ruines. Car il n'y a de cosmopolitisme, chez Borges, que par réaction à l'institutionnalisation de la littérature et à la banalisation des classiques. Il n'y a de cosmopolitisme que dans la souffrance d'être relégué à la banlieue des Troglodytes, d'y devoir prendre racine, « mais c'est parce qu'il souffre ainsi l'enracinement dans son limon que Borges, mal gré qu'il en ait, rayonne universellement⁷⁵. »

Roberto SALAZAR MORALES

École Normale Supérieure – Freie Universität Berlin

⁷⁵ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1997, p. 143.