

## Une poléthique de la transtextualité

Robert Harvey  
SUNY Stony Brook

Longtemps, comme le Roi ou le Préfet de Police dans le célèbre conte d'Edgar Poe, je me suis senti dupé par un objet littéraire. Pensant ne jamais pouvoir découvrir les origines (empruntées, je m'en doutais quand même un peu) de ce passage, j'ai conçu un texte exploratoire dont mes propres paroles se sont retirées peu à peu. Elles ont fait place à un collage de citations maintenues ensemble par un commentaire de plus en plus minimal. Par l'assemblage allusif qui suit, j'entends ouvrir une interrogation sur le statut tant ontologique que déontologique du sujet de l'énonciation lorsqu'il s'adonne à une activité transtextuelle. Mon métatexte, qui fournira bientôt la référence au petit texte subtilisé, cernerà ce que j'appellerai une poléthique de la transtextualité.<sup>1</sup> Si je forme ce mot-valise, c'est pour souligner la portée politique (qui est toujours éthique) de toute activité transtextuelle, ainsi que la poétique qui anime la démarche en question.

En adoptant moi-même une écriture par collage, je m'inspirerai d'un des projets les plus insolites<sup>2</sup> de l'apôtre allemand de la modernité, Walter Benjamin. Cette pratique de l'argumentation par collage de citations était aussi celle (quoiqu'il s'en soit caché) de Louis-Ferdinand Céline dans son pamphlet furieusement antisémite, Bagatelles pour un massacre<sup>3</sup>. Que le collage textuel--cette même méthode--prenne tant

d'importance chez ces deux figures aux antipodes dans le désastre humain qui déchire notre siècle est pour le moins ironique. Dans une tentative évidemment prématurée d'y voir clair dans ce paradoxe, je dirai que toute conviction politique (a fortiori raciale) est réductible à la croyance (chimérique) en l'établissement d'une position stable comme sujet grâce à l'acte d'énonciation. La nécessité d'examiner cette irréductibilité ontologique me ramènera bientôt à Céline. Voyons tout d'abord comment Hannah Arendt décrit le projet de recherche du jeune Benjamin:

When he was working on his study of German tragedy, [Benjamin] boasted of a collection of «over 600 quotations very systematically and clearly arranged» [...] The main work consisted in tearing fragments out of their context and arranging them afresh in such a way that they illustrated one another and were able to prove their raison d'être in a free-floating state [...].<sup>4</sup>

Dans la taxinomie récente du narratologue Gérard Genette, ce travail de collage gigantesque serait un exemple exacerbé de la transtextualité. (La transtextualité est le terme proposé par Genette pour désigner «tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes»<sup>5</sup>. Cette définition n'élimine, à mon avis, aucune pratique discursive.) En apposant sa signature à la Trauerspiel, Benjamin semblerait se déclarer le détenteur d'une position originale (originelle) et autonome d'écrivain, alors qu'il ne fait guère plus que convoquer un chœur d'Autres plus ou moins éminents, en y contribuant, il est vrai, par son arrangement des voix, par une articulation qui suscitera de nouvelles interprétations. Comme je l'ai déjà fait

avec Céline, ainsi que pour Genette, la narratologie, les curieux rapports de ce formalisme avec la déconstruction, pour les retombées (post-)modernes du collage de Benjamin, je réserve une promesse de retour.

Abordons sans détour l'objet littéraire qui me concerne, cette série de mots labyrinthiques. Ils n'appartiennent ni à Poe ni à Benjamin ni même à Céline, mais à l'écrivain marocain d'expression française, Tahar Ben Jelloun. Le passage se trouve dans L'Enfant de sable, son roman de 1985, dont le personnage principal, Ahmed, est un transsexuel socialement construit--d'où la métaphore du titre de Ben Jelloun, inspirée du désert, évoquant la mutabilité des dunes. Un père musulman, qui s'estime avoir été la victime d'une malédiction parce que sa femme n'accouche que de filles (elles sont déjà au nombre de sept), dicte le sexe de son huitième enfant avant sa naissance: même si c'est une huitième fille, elle sera son fils. Le narrateur homologué au début du roman, un conteur anonyme dans une place publique, raconte l'enfance d'Ahmed, cette fille élevée pour qu'elle devienne un homme. Puisque le corps d'Ahmed est femelle, l'adolescence entraîne inévitablement ses premières menstrues. Celles-ci semblent paradoxalement accroître un parti pris public pour l'être sexué que la loi du père lui a dicté. Pourtant, secrètement, Ahmed se sent et se sait femme. L'exploration physique et métaphysique à laquelle il/elle s'adonne confond le narrateur anonyme au point où son débit discursif en est perturbé. Ahmed profite avec acharnement «pervers» de sa

position sociale d'homme tout en explorant son être-femme qui, malgré son travestissement, est conditionné de façon radicalement conservatrice par la culture musulmane traditionnelle: les murs de la maison hermétiquement close où cette société tient les femmes enfermées se réduisent pour Ahmed aux dimensions mêmes des vêtements d'homme qui recouvrent son corps. De confusion pudique en lassitude, le narrateur abdique sa tâche et s'en remet à une succession de conteurs secondaires et fantaisistes qui tissent des bribes d'hypothèses de plus en plus saugrenues sur le destin du protagoniste comme si l'être tout intérieur d'Ahmed déliait toutes les langues et libérait toutes les identifications. Enfin, dans un déplacement de la scène narrative de Marrakesh à Buenos Aires, puis vers l'Andalousie, un «troubadour aveugle» raconte une anecdote tirée de sa propre expérience et qui recèle des éléments mystérieusement analogues à l'histoire d'Ahmed. Avant de perdre totalement la vue, le troubadour a reçu une pièce de monnaie de la main d'une femme séduisante avec une voix masculine qui lui rappelle celle de Tawaddud--l'un des principaux personnages féminins des Mille nuits et une nuit. Ce geste donateur a pour effet d'ensorceler ce troubadour originaire de Buenos Aires. Avec une préoccupation du détail caractéristique de l'érudit, il décrit ainsi la pièce pour son assistance:

En 1929, nous avons eu à Buenos Aires une monnaie courante de vingt centimes et qui s'appelait le Zahir. Vous savez bien ce que signifie ce mot: l'apparent, le visible. C'est le contraire du bâttène, qui est l'intérieur, ce qui est enterré dans le ventre. N'est-ce pas cela le secret? Mais ce qui est curieux, c'est que la pièce de monnaie avec ces deux figures semblables enlevait au secret une part de son mystère.

Je sais, pour l'avoir noté par écrit, que le Zahir est le fond d'un puits à Tétouan, comme il serait, selon Zotenberg, une veine dans le marbre de l'un des mille deux cents piliers à la mosquée de Cordoue. Le bâttène n'avait de sens que parce qu'une main étrangère me le donnait. C'était une sorte de mot de passe entre membres d'une même secte. Or, moi, je n'appartenais à aucune secte et je ne comprenais pas ce que ce geste voulait signifier.

Je pris une loupe et me mis à rechercher quelque signe particulier [...].<sup>6</sup>

D'emblée, il convient de noter que les particularités du zahir sont parfaitement analogues à l'anatomie génitale masculine. Son apparence et sa visibilité contrastent avec le bâttène qui, comme l'utérus, est «intérieur ou enfoui dans le ventre». Cependant--et c'est ici le point crucial de ce passage--le zahir, lorsque ses origines archéologiques sont scrutées à proximité de celles du bâttène, semble acquérir un peu de la féminité de ce dernier. Le zahir de Tétouan, tout comme Ahmed (qui portera bientôt un nom de femme--Zahra) dont il sera dorénavant l'emblème, se trouve «enfoui dans un puits», c'est-à-dire transsexualisé par un geste et un lieu faits par la main de l'homme. Sauf que l'opération est contraire: le zahir, objet à l'apparence masculine, se féminise par contact avec la terre du Maghreb alors qu'Ahmed/Zahra est transformé/e par cette culture musulmane en objet féminin masculinisé.

Ce même passage dans la traduction d'Alan Sheridan, The Sand Child, se lit, dans son intégralité, de la façon suivante:

In 1929, in Buenos Aires, we had a twenty-centime piece known as the zahir. You are well aware of what this word means--the apparent, the visible. It is the opposite of the bâttène, which means the inner, that which is buried in the belly.

I took a magnifying glass and began to look for

some particular sign [...].<sup>7</sup>

Vous avez remarqué comme moi la disparition. L'éditeur de cette traduction américaine a-t-il exigé qu'un passage trop long, qui semblait dépourvu de pertinence ou d'intérêt, soit coupé? Le traducteur l'a-t-il omis par inadvertance? Quelle qu'en soit la raison, c'est justement le passage du livre qui divulgue un tant soit peu le secret d'Ahmed qui est élagué. Ce passage est aussi crucial à l'énigme de ce roman que la lettre dans le conte de Poe qui n'avait jamais quitté le beau milieu de la pièce d'où tout le monde sauf Dupin prétendait qu'elle avait été dérobée. Ce passage, passé sous rature, dévoile les attributs androgynes du zahir tout en les reliant au statut ontologique du héros/héroïne, Ahmed/Zahra. Encore plus ironique est le fait que ces attributs se révèlent à un érudit argentin, désormais aveugle, lorsqu'il procède à un travail d'examination minutieuse (celui d'un bibliothécaire, par exemple)--activité qui jure avec une traduction laissant à désirer parce que quelque chose manque.

Je n'arrive pas à identifier la source  
Qui me parle  
Qui fait parler le texte  
Qui fait parler l'auteur  
Auteur en apparence  
Texte dont le père est un fils  
Faux fils  
Architexture sociale  
Sur le corps féminin

Puis, d'un coin poussiéreux de ma mémoire resurgissent, comme mus par leur propre force, ces mots d'un conte qui ne porte pas la signature de Tahar Ben Jelloun:

A Buenos Aires, le Zahir est une pièce de monnaie ordinaire qui vaut vingt centimes. Les lettres N T et

le chiffre 2 y sont gravés comme avec une lame de rasoir ou de canif; 1929 est la date au dos. (A Guzerat, vers la fin du dix-huitième siècle, le Zahir était un tigre; à Java, c'était un homme aveugle de la mosquée de Surakartra à qui les Fidèles ont jeté des pierres; en Perse, un astrolabe que Nadir Shah a fait couler au fond de la mer; dans les prisons du Mahdi, vers 1892, c'était un petit compas que Rudolf Carl von Slatin a touché enfoui dans un turban; dans la mosquée de Cordoue, selon Zotenberg, c'était une veine dans le marbre d'un des mille deux cents piliers; dans le ghetto de Tétouan, c'était le fond d'un puits.) C'est aujourd'hui le treize novembre; j'ai pris possession du Zahir le sept juin à l'aube [...].<sup>8</sup>

La signature apposée au conte qui commence ainsi est, bien sûr, «Jorge Luis Borges». Et le troubadour aveugle dans L'enfant de sable, comme Ben Jelloun le rend, selon la formule de Poe, «a little too self-evident» à travers maintes allusions, est l'auteur même à qui il emprunte pour ensuite le transfigurer en personnage de sa fiction<sup>9</sup>. Or, Borges, maître incontestable en matière de transtextualité, identifié ici par sa signature en abyme comme étant l'auteur du conte intitulé «Le Zahir», nous incite à nous interroger plus avant sur l'identité de quiconque s'approprie le «je» de son conte.

### Observations

1. Ben Jelloun emprunte, avec des modifications minimales, un passage à Borges. Mais sans citer sa source. Cependant, s'il est vrai que l'instance (au sens lacanien) qui se saisit du pronom «je» a bien noté les faits concernant le zahir (comme le personnage de Ben Jelloun le prétend), notre détermination de l'identité de cette instance sous le nom de

«Borges» sert la même fonction que les guillemets. Un tel raisonnement lève toute accusation de plagiat. Par ailleurs, ne pourrait-on pas dire que, étant donné tous ses clins d'oeil avertissant le lecteur quant à l'identité nominale de son «troubadour aveugle», Ben Jelloun fournit des guillemets virtuels, tout comme le Ministre dans le conte d'Edgar Poe «cache» la lettre volée en la restituant en un lieu si évident que même un aveugle pourrait l'y découvrir.

2. Mais, puisque le passage expliquant l'étymologie du mot zahir ainsi que l'archéologie de la pièce de monnaie ainsi nommée constitue les seules «lettres volées» par Ben Jelloun et que, théoriquement, n'importe quel chercheur capable de lire et d'interpréter un traité de numismatique aurait pu bricoler ce passage, le «je» qui nous le livre est rejeté dans une indécidabilité totale. Autrement dit, Ben Jelloun a plus ou moins plagié Borges, mais Borges--du moins s'en vante-t-il--a plagié tout le monde.
3. La fin de l'itinéraire géo-historique tracé suivant la syntaxe du «Zahir» de Borges est bouclée par un retour suggéré dans la syntaxe de L'enfant de sable. L'odyssée de la pièce errante qui (chez Borges) commence à Guzerat, passe par Java, la Perse et Cordoue pour aboutir à Tétouan, est prolongée par Ben Jelloun lorsqu'il ramène la pièce à Cordoue. C'est comme si, en bon fils spirituel--une sorte de Télémaque--Ben Jelloun ramenait un Borges-Ulysse



impuissant à retrouver le chemin du retour. Alors que le «père» est argentin et catholique, le «fils» est marocain et musulman.<sup>10</sup> Cette incongruité des deux cultures rend la circulation du zahir dédaléenne. Est-ce de cette incongruité que Ben Jelloun se montre conscient lorsqu'il arrache Borges-Ulysse non pas à la «judería» de Tétouan, mais à un Tétouan entièrement islamisé?

Les questions éthiques soulevées par les pratiques transtextuelles de Borges (et de Ben Jelloun après lui) apparaîtront plus clairement par un retour vers Céline via Benjamin. Examinons en détail la façon dont Arendt caractérise le travail en collage de Benjamin:

From the Goethe essay on, quotations are at the center of every work of Benjamin's. This very fact distinguishes his writings from scholarly works of all kinds in which it is the function of quotations to verify and document opinions, wherefore they can safely be relegated to the Notes. This is out of the question in Benjamin. When he was working on his study of German tragedy, he boasted of a collection of "over 600 quotations very systematically and clearly arranged"; like the later notebooks, this collection was not an accumulation of excerpts intended to facilitate the writing of the study but constituted the main work, with the writing as something secondary. The main work consisted in tearing fragments out of their context and arranging them afresh in such a way that they illustrated one another and were able to prove their raison d'être in a free-floating state, as it were.<sup>11</sup>

En insérant une page arrachée à Borges et où il s'agit de pièces de monnaie (ici, symboles d'androgynie; partout, objets éminemment échangeables), Ben Jelloun entend nous faire comprendre que notre être est radicalement aléatoire en son

rapport au sexe. Cette leçon contenue dans les lettres volées à Borges, cette poléthique de la transtextualité, importe plus que n'importe quelle citation isolable dans la Trauerspiel de Benjamin. Et c'est bien pour cela qu'il me semble encore plus convenable d'attribuer à l'astuce de Ben Jelloun qu'à la ruse plutôt naïve de Benjamin ce jugement d'Arendt:

Like a pearl diver who descends to the bottom of the sea, not to excavate the bottom and bring it to light but to pry loose the rich and the strange, the pearls and the coral in the depths, and to carry them to the surface [...]<sup>12</sup>

Pouvons-nous, en tant que lecteurs, procéder avec succès à une descente et une excavation analogues si nous sommes bernés par l'omission des guillemets par l'auteur? Devons-nous à chaque lecture nous affubler de lunettes noires (vertes chez Poe), l'accessoire emblématique des aveugles? Et ceci afin qu'aucun observateur ne puisse deviner le mouvement de nos yeux guettant la lettre volée? Arendt termine ainsi son éloge:

[Benjamin's] thinking delves into the depths of the past--but not in order to resuscitate it the way it was and to contribute to the renewal of extinct ages. What guides this thinking is the conviction that although the living is subject to the ruin of the time, the process of decay is at the same time a process of crystallization, that in the depth of the sea, into which sinks and is dissolved what once was alive, some things "suffer a sea-change" and survive in new crystallized forms and shapes that remain immune to the elements, as though they waited only for the pearl diver who one day will come down to them and bring them up into the world of the living--as "thought fragments," as something "rich and strange," and perhaps even as everlasting Urphänomene.<sup>13</sup>

Sommes-nous en droit d'attribuer à Céline (s'empressant d'extraire du vase idéologique de la modernité les propos

antisémites dont ses Bagatelles pour un massacre sont parsemées) la qualité de pêcheur de perles? Dans Reproductions of Banality, son étude des liens entre le fascisme français de l'entre-deux-guerres et les masse-médias de l'époque, Alice Kaplan décrit la méthode employée par Céline dans son pamphlet célèbre, encore considéré trop subversif, trop abject pour en permettre une réimpression.

[...] le geste de chercheur scientifique chez Céline réapparaît dans Bagatelles pour un massacre lorsqu'il enchaîne des vingtaines de citations antisémites qui sont elles-mêmes déjà arrachées de leurs contextes par d'autres écrivains antisémites.<sup>14</sup>

S'interroger sur cette politique de l'emprunt inavoué devient encore plus urgente lorsqu'on apprend, dans une étude ultérieure de Kaplan sur les sources antisémites de Céline, non seulement qu'il a trafiqué d'innombrables passages arrachés de leurs contextes, mais que ces contextes (que Kaplan a systématiquement identifiés) étaient souvent des déclarations de rabbins et même des extraits du Talmud.<sup>15</sup> Ayant, lui aussi, reconnu chez Céline une méthode se rapprochant de la sienne, Benjamin dénonce ce détournement au service du verbiage antisémite en alléguant son manque de sérieux moral. Voici, en partie, une lettre de Benjamin à Max Horkheimer où il cite et commente une appréciation d'André Gide sur Céline:

Tu as sans doute vu la discussion critique de Gide sur Céline dans le numéro d'avril de la Nouvelle Revue Française: «S'il nous fallait voir dans Bagatelles pour un massacre autre chose qu'un jeu, Céline, malgré tout son génie, serait sans excuse pour avoir soulevé toutes les passions banales avec son cynisme et sa frivolité.» Le mot «banal» dit tout. Le manque de sérieux chez Céline m'a frappé aussi, si tu t'en souviens. Mais le

côté moral chez Gide ne perçoit que l'intention de l'oeuvre, non pas ses conséquences. C'est-à-dire à moins que son côté satanique n'a rien contre ces conséquences-là.<sup>16</sup>

Afin de prêter des contours un peu plus précis à l'enjeu éthique de la transtextualité et à la position du sujet dans cette activité, je reviens maintenant à Ben Jelloun et Borges avec l'apport de Genette et Derrida. Genette a donné le titre de Palimpsestes à son ouvrage monumental sur la transtextualité qu'il appelle avec la même familiarité qu'Antoine Compagnon<sup>17</sup> la littérature de seconde main. Quoique peu de pages soient consacrées à l'auteur du «Zahir», ce que Genette dit dans le passage suivant sur le «détachement ironique» de Borges laisse percevoir à quel point le troubadour aveugle a inspiré ces aspects de la narratologie.

Le pseudo-résumé n'aura [...] été pour Borges qu'une pratique transitoire; mais la trace en est, sur l'ensemble de son oeuvre, tout à fait indélébile. [...] Ce trait, je l'appellerais volontiers l'effet de résumé. Il tient pour l'essentiel au sentiment que Borges, même dans les contes où il ne se dissimule pas derrière la fiction du compte rendu, décrit davantage, avec la réserve et le détachement ironique d'un critique blasé, un récit préexistant qu'il ne raconte lui-même une histoire.<sup>18</sup>

Partant, Genette raisonne que si le lecteur de Borges ressent une impression persistante que son art consiste à emprunter, sans les citer, des textes plus ou moins anciens, c'est bien à cause du «mythe, qui lui est fondamental, du monde comme Bibliothèque (et Labyrinthe)--un monde par lequel il n'accède aux êtres et aux choses qu'à travers les livres.»<sup>19</sup>

Si l'on considère Genette non plus comme théoricien mais

comme sujet écrivain confronté lui-même au «patrimoine» des livres du monde, on s'aperçoit que lui aussi saute à pieds joints dans le jeu de l'influence reçue, de la dette exprimée, et de la cruauté filiale monnayée. Dans le livre de Genette, le nombre relativement insignifiant des références à Borges pourrait suggérer que le bibliothécaire argentin n'est qu'un exemple parmi d'autres écrivains transtextophiles. Il n'en est rien. Et ce qui le prouve est qu'en rendant hommage à Borges, Genette résume une note célèbre de «La Pharmacie de Platon» de Derrida<sup>20</sup> où celui-ci révèle ce que le lecteur astucieux est supposé avoir deviné facilement sur ses sources: à savoir que l'essai en son entier n'est autre qu'une lecture de Finnegans Wake. Or, quand Genette, vers la fin de Palimpsestes, déclare sa dette à Borges pour avoir inspiré tout ce long traité sur la transtextualité, il le fait en parodiant Derrida. Du fond de cet éloge à l'écrivain (Borges) qui est un véritable père spirituel pour Genette, s'élève un courant patricide. Le remerciement d'outre-tombe imite si bien la note dix-sept du texte de Derrida qu'en le lisant, le lecteur initié ne pourra réprimer un rire d'irrévérence:

A mon tour [...] d'avouer ce que plus d'un aura deviné depuis longtemps: que ce livre-ci [Palimpsestes] n'est rien d'autre que la transcription fidèle d'un cauchemar non moins fidèle, lui-même issu d'une lecture hâtive et, je le crains, lacunaire, à la lumière suspecte de quelques pages de Borges, de je ne sais quel Dictionnaire des Oeuvres de tous les Temps et de tous les Pays.<sup>21</sup>

Cet hommage au pouvoir étrangement éclairant de l'écriture borgésienne, à sa capacité ensorcelante de rendre la vue à qui

voyait mal est, je le rappelle, tirée d'un ouvrage dont l'objet est une littérature de seconde main--précisément, la transtextualité--et dont la parodie est peut-être le type le plus complexe du point de vue moral. L'ambiguïté de la parodie réside dans son mélange affectif d'amour et de haine. En tant qu'imitation étroite de l'hypotexte, l'exemple que Genette crée lui-même témoigne de l'intimité révérentielle de l'auteur avec l'auteur de l'original. Mais il démontre aussi à quel point la parodie tourne à l'agressivité lorsqu'il métamorphose l'hypotexte en monstre à moquer.

J'ai trouvé la source  
Elle me parle  
Elle parle un même texte  
Dont les sources  
Me dit-on  
Parlent l'auteur aussi  
Un auteur seulement en apparence  
Un maître non pas de la présentation  
Mais de la représentation  
Un faux maître  
Construit par la culture  
Sur le corps d'un esclave

C'est parce que l'expression «oeuf caché» retient l'attention de Derrida qu'il y suspend sa fameuse note dix-sept. L'«oeuf caché» fait partie d'une série de désignations métaphoriques pour Rê, le dieu du soleil dans la mythologie égyptienne. Derrida nous rappelle que Rê est représenté également par un oeil panoptique et qu'il a engendré Thot, «le dieu de l'écriture [qui] est aussi, cela va de soi, le dieu de la mort»<sup>22</sup>.

Dieu du langage second et de la différence linguistique, Thot ne peut devenir le dieu de la parole créatrice que par substitution métonymique, par

déplacement historique et parfois par subversion violente.<sup>23</sup>

Se distinguant de son autre, Thot l'imite aussi, s'en fait le signe et représentant, lui obéit, se conforme à lui, le remplace, au besoin par la violence.<sup>24</sup>

Dans cette partie de son essai, Derrida examine la façon dont la figure fuyante de Thot, en tant qu'origine de l'écriture, prête structure au pli-lien entre les différents mythèmes et philosophèmes à la source du logos occidental. Thot, l'imitateur par l'écriture, le «suppléant» ou le «supplément dangereux», l'usurpateur de son père sont des jalons bien reconnaissables du champ derridien.

\* \* \*

Si Céline est (qu'on le veuille ou non) ce que Benjamin écrit naïvement sur Céline,

Si le dernier Joyce (celui de Finnegans Wake) est ce que Derrida écrit sur les fils qui usurpent la place de leurs pères,

Si Borges (à travers Derrida) est ce que Genette écrit sur tous les livres du monde,

Qu'est-ce, enfin, que Borges, l'auteur d'un Livre de sable, pour Ben Jelloun, auteur de L'Enfant de sable?

On connaît la célèbre légende de la mort d'Osiris: enfermé par ruse dans un coffre à sa taille, retrouvé après bien des péripéties par sa femme Isis alors que son cadavre a été dépecé puis dispersé en quatorze morceaux, Isis les retrouve tous à l'exception du phallus, avalé par un poisson oxyrhinque. Cela n'empêche pas Thot d'agir avec l'opportunisme le plus souple et le plus oublieux. Transformée en vautour, Isis s'était en effet couchée sur le cadavre d'Osiris. Elle engendre ainsi Horus, «l'enfant avec-le-doigt-dans-la bouche», qui devait plus tard s'attaquer au meurtrier de son père. Celui-ci, Seth, lui arracha son oeil et il arracha à Seth ses testicules. Lorsque

Horus peut reprendre son oeil, il l'offre à son père--  
et cet oeil fut aussi la lune [et ainsi de suite].<sup>25</sup>

S'enveloppant du costume qu'Arendt a conçu à la mémoire de Benjamin comme pêcheur de perles, s'affublant des lunettes fumées à la Dupin, Ben Jelloun s'est glissé comme s'il était lui-même fait de sables mouvants dans cette forêt obscure qu'est la bibliothèque de Borges. C'est-à-dire la bibliothèque du monde: un sous-sol moisi. Et là, enfoui comme dans un puits ou dans le ventre du zahir, se trouvait Le Livre de sable que Ben Jelloun a restitué en forme de citation virtuelle insérée au moment crucial de son roman, L'Enfant de sable. C'est le moment où nous saisissons le statut ontologique instable d'Ahmed/Zahra, «l'enfant de sable», le personnage transsexualisé par le père. Ce faisant, Ben Jelloun, le sujet énonciateur ne fait rien pour dissimuler son emprunt (nous avons déjà assez vu que la présence d'un Borges, même travesti, remplace les guillemets). Mais plutôt dans la lignée des fils de Thot (revus par Joyce et Derrida), Ben Jelloun s'avère être le parfait rejeton, celui dont le devoir est de subtiliser la lettre au père spirituel, de la subvertir en la faisant passer pour l'original.



## Notes

1. Je m'inspire de ce que J.-P. Moussaron, dans son étude incontournable sur l'oeuvre de Michel Deguy, dit de la poéthique: "Ne laissant pas de s'inquiéter de notre vie dans le monde, la poésie généralisée selon Deguy devient ce qu'il faudrait nommer une poéthique, aussi avisée de ses fins que lucide quant à ses moyens." La Poésie comme avenir: essai sur l'oeuvre de Michel Deguy, Sainte-Foy (Québec), Le Griffon d'argile, 1992, p. 132.
2. W. Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels. In Gesammelte Schriften I:I, Frankfurt: Suhrkamp, 1974, pp. 207-430.
3. L.-F. Céline, Bagatelles pour un massacre, Paris: Denoël, 1937.
4. H. Arendt, "Walter Benjamin: 1892-1940." In Walter Benjamin, Illuminations, New York: Schocken, 1969, p. 47. La citation intérieure renvoie à une lettre du 5 mars 1924 adressée par Benjamin à Gerhard Scholem, traduite par Arendt (cf. W. Benjamin, Briefe I, Frankfurt: Suhrkamp, 1966, p. 339: «ich verfüge allein über ca 600 Zitate, allerdings in bester Ordnung und Übersichtlichkeit»).
5. G. Genette, Palimpsestes: La Littérature au second degré, Paris: Seuil, coll. «Poétique», 1982.
6. T. Ben Jelloun, L'Enfant de sable, Paris: Seuil «Points», 1985, p. 176.
7. T. Ben Jelloun, The Sand Child. Trans. by Alan Sheridan, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1987, p. 138.
8. J.L. Borges, «Le Zahir.» Tr. \_\_\_\_\_. In L'Aleph (Paris: \_\_\_\_\_, 19\_\_ ) p. \_\_\_\_; cf. «El Zahir.» In José Edmundo Clemente, ed., El Aleph (Obras completas, volumen 7) (Buenos Aires: Emecé, 1957), p. 103.
9. En plus du passage transcrit presque mot à mot du «Zahir», Ben Jelloun incorpore des thèmes ou des personnages des contes suivants de Borges: «La Secte du phénix», «Le Jardin aux sentiers qui bifurquent», et «Les Ruines circulaires». Des éléments ou (en)jeux de «Pierre Menard, auteur du Quichotte», «Le Congrès», «La Nuit des dons», et «L'Aleph» sont également repérables. Nous verrons plus loin par quels liens le roman de Ben Jelloun se réfère au Livre de sable de Borges.
10. Ici l'on songe à Ulysses de Joyce où Leopold Bloom, un Juif, s'efforce d'incarner le rôle du père homérique.
11. Voir note 4.

12. H. Arendt, op. cit., 1969, p. 50-51.
13. ibid., p. 51.
14. A. Yaeger Kaplan, Reproductions of Banality: Fascism, Literature, and French Intellectual Life, Minneapolis: University of Minnesota Press (Theory and History of Literature, 36), 1986, p. 114.
15. A. Yaeger Kaplan, Relevé des sources et citations dans Bagatelles pour un massacre, Tussion (Charente), Éditions du Lérot, 1987.
16. Lettre du 16 avril 1938 citée et traduite par A. Yaeger-Kaplan, op. cit., 1986, p. 49. Kaplan note que la phrase: "Le mot «banal» dit tout" paraît en français dans la lettre de Benjamin. Benjamin cite l'article d'André Gide, "Les Juifs, Céline et Maritain," Nouvelle Revue Française (1<sup>er</sup> avril 1938), pp. 630-34.
17. Genette nous réfère (op. cit., 1982, p. 8) à l'étude de Compagnon sur la citation intitulé La Seconde Main, Paris: Seuil, 1979.
18. G. Genette, ibid., p. 296.
19. ibid., p. 297.
20. J. Derrida, «La Pharmacie de Platon». In La Dissémination, Paris: Seuil «Tel Quel», 1972, pp. 71-198. Il s'agit de la note 17 qui se trouve à la page 99 de l'essai et se lit ainsi: «Cf. Morenz, op. cit., p. 232-233. Le paragraphe qui se clôt ici aura marqué que cette pharmacie de Platon entraîne aussi le texte de Bataille, inscrivant dans l'histoire de l'oeuf le soleil de la part maudite. L'ensemble de cet essai n'étant lui-même rien d'autre, comme on l'aura vite compris, qu'une lecture de Finnegans Wake.»
21. G. Genette, op. cit., 1982, p. 446.
22. J. Derrida, op. cit., 1972, p. 104.
23. ibid., p. 100.
24. ibid., p. 105.
25. ibid., p. 102.