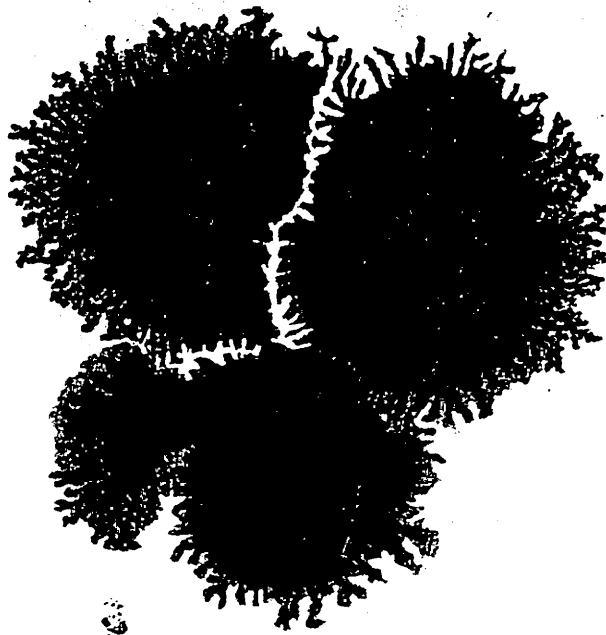


Didier ANZIEU

Lieux du corps



NOUVELLE REVUE DE PSYCHANALYSE

NUMÉRO 3 PRINTEMPS 1971

Gallimard

LE CORPS ET LE CODE DANS LES CONTES DE J. L. BORGES

Avant son accident de Noël 1938, Borges a écrit une série de douze récits (de 1933, n° 1 à 1935, n° 12)¹ recueillis dans *Histoire universelle de l'infamie* (1935 a). Ce sont des mises en forme très personnelles d'une trame que sa prodigieuse érudition et sa curiosité pour tout ce qui est insolite lui ont fait découvrir au fil des lectures les plus variées. En même temps, Borges a composé ses deux premiers contes.

L'approche d'Almotasim (1935, n° 14) s'inscrit dans la même veine que ces récits. Il se présente comme un compte rendu bibliographique, mais l'objet, un roman indien contemporain, est cette fois-ci entièrement fictif. Borges invente ainsi un genre qu'il exploitera souvent par la suite : la fausse notice biographique et bibliographique. Selon l'heureuse et célèbre expression de G. Genette, l'érudition devient chez lui la forme moderne du fantastique. De plus, la trame du roman supposé est elle aussi significative : un homme part à la recherche d'un être qu'il a pris pour modèle idéal, il n'en rencontre jamais que des reflets; au lecteur d'en tirer les conclusions, que l'auteur laisse alors implicites, et qui seront clairement énoncées dans les contes postérieurs à 1938 : l'être idéal n'a pas d'existence réelle et distincte des autres, il est lui-même un jeu de miroirs; tout être est le reflet d'un autre, et ainsi à l'infini.

Le second conte de 1935, *L'homme au coin du mur rose* (1935, n° 13) tire sa source non plus de l'érudition mais du folklore argentin contemporain : les duels au couteau entre *compadritos* des banlieues mal famées, dans le cadre des bars louches et des bordels, sur un fond sonore d'airs de tango. Il s'agit ici d'une seconde veine d'inspiration. Par la première — l'érudition —, Borges cherche à ressembler à son père — et à le surpasser —, à ce Jorge Borges, avocat cultivé, possesseur d'une merveilleuse bibliothèque, polyglotte, devenu à demi aveugle et professeur, et, à ses heures, traducteur, essayiste et romancier. Par la seconde — le folklore argentin —, Borges prend le contre-pied des goûts et des normes de son milieu familial, pour lequel l'anglais et le français représentaient les langues nobles réservées à la lecture et l'écriture, l'espagnol

1. Cette numérotation renvoie à la *Chronologie de Borges* en fin de texte.

n'étant qu'un parler vulgaire; milieu également auquel la distinction des manières, le raffinement de la pensée, le sérieux des mœurs faisaient considérer avec horreur et mépris la musique populaire et les formes culturelles propres aux groupes marginaux, marlous, cogneurs et filles. Cette seconde veine borgesienne est d'ailleurs chronologiquement la première puisqu'elle inspire les poèmes de *Fervor de Buenos Aires* (1923 a) par lesquels Borges a fait son entrée à la fois dans le monde des lettres et dans celui de la littérature spécifiquement argentine.

Après l'accident de Noël 1938 — sur lequel nous reviendrons plus en détail —, Borges produit une série de trente-trois contes qu'il fait paraître au fur et à mesure dans des revues (ce qui permet d'en reconstituer l'ordre chronologique), avant de les rassembler en recueils : *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* (1941 a), *Fictions* (1944 a), *L'Aleph* (1949 a), *La mort et la boussole* (1951 a). Pendant une première période (1939-1942), il ne produit exclusivement, comme œuvres originales, que des contes (dix en quatre ans), quelques rares autres publications se situant à un niveau moindre de créativité : traductions, anthologies, comptes rendus de livres. De 1942 à 1945, la production des contes tombe en tout à quatre, en même temps que se développe la collaboration avec Bioy Casares (histoires policières et fantaisistes) et que réapparaissent les poèmes, les essais, et de brefs textes pour lesquels il conviendrait de créer une catégorie littéraire spéciale, celle du miniconte. La troisième période, de 1946 à 1949, redevient prolifique à peu près exclusivement en contes : douze en quatre ans. De 1950 à 1953, la production retombe à un ou deux par an, pour s'arrêter définitivement avec un ultime conte symboliquement titré *La fin* (1953, n° 47), en même temps que les poèmes, les essais, les travaux d'histoire littéraire reprennent la première place dans la production borgesienne.

A ces quatre périodes de production correspondent en fait cinq séries assez différentes de contes.

La première couvre les années 1939, 1940, 1941. Elle aboutit au premier recueil *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* (1941 a). Elle développe la veine inaugurée par *L'approche d'Almotasim*. Examinons brièvement ces contes (n°s 15 à 20) dans l'ordre chronologique :

Pierre Ménard, auteur du Quichotte (mai 1939, n° 15), décrit, sous le nom d'un philosophe français connu seulement des érudits, la tentative d'un écrivain contemporain de récrire en langage moderne l'œuvre maîtresse de Cervantes; il finit, tant son érudition est grande et tant son goût des anachronismes est fort, par réinventer mot pour mot des passages entiers du *Don Quichotte*. Le désir de Borges de s'identifier à un des plus grands écrivains espagnols et de faire, comme lui, à partir de modèles anciens, œuvre originale, s'exprime clairement là et connaît un début de réalisation.

Borges a souvent précisé dans des interviews ultérieures les motifs qui ont présidé à la composition de ce conte. Sur son lit à la clinique, où il se remettait lentement et difficilement de la maladie consécutive à son accident, il se désolait, redoutant d'être

atteint dans ses facultés intellectuelles, d'être incapable de poursuivre son œuvre, d'être un homme fini. Il refusait que sa mère ne lui fit la lecture, de peur de ne point arriver à comprendre. Une nuit où il se sentait mieux, elle commença à lui lire un roman récent de science-fiction, *Out of the silent planet* de C. S. Lewis. Il comprenait, fut rempli de joie et décida d'écrire quelque chose, « mais quelque chose de nouveau et différent pour moi, afin de pouvoir, si j'échouais, en imputer la faute à la nouveauté de ma tentative¹ ». La bibliothèque de son père était pleine de contes fantastiques anglais, dont la lecture avait émerveillé son enfance. Mais la littérature espagnole, traditionnellement réaliste, était, à l'exception d'une brève tentative de Lugones, restée fermée à ce genre...

Borges donne pour thème à son *Pierre Ménard* l'opposition entre l'œuvre visible et mineure d'un auteur de second plan et son œuvre majeure, invisible et non publiée. Il attribue à cet auteur ses propres intérêts visibles et mineurs : des poèmes, des essais, des traductions, la transcription en alexandrins des vers décasyllabiques du *Cimetière marin*, des monographies sur la *Caractéristique universelle* de Leibniz, sur l'algèbre de Boole, sur l'*Ars Magna* de Lulle, sur l'aporie d'Achille et la tortue, sur le jeu des échecs, sur le *vocabulaire de la poésie*, sur les lois métriques de la prose. Il donne à cet auteur supposé le nom d'un professeur de philosophie français, alors vivant, mais inconnu en Argentine, Pierre Ménard, auteur d'une *Philosophie politique à la Renaissance*, auteur également (plusieurs critiques ont cru pour cette raison, involontaire ironie borgesienne, qu'il existait deux Ménard distincts!) de *Le vrai visage de Kierkegaard*. On devine là l'interrogation sous-jacente à ce premier conte de Borges : quel est le vrai visage de l'accidenté, du malade, de l'aveugle qu'il est devenu ?

La Bibliothèque de Babel (avril 1939, n° 16), que nous étudierons davantage plus loin, introduit le lecteur dans une bibliothèque fantastique composée de tous les livres possibles. La disposition spatiale des salles reproduit une image du corps archaïque (chacune est un hexagone avec un réduit pour « dormir debout » (*sic!*) et des latrines). La loi combinatoire qui préside à la composition des livres est celle du code phonologique : les livres réalisent toutes les combinaisons possibles des vingt-cinq signes verbaux fondamentaux. En deçà de la bibliothèque paternelle où Borges enfant passait une moitié enchantée de son temps, la Bibliothèque de Babel représente une régression plus ancienne et plus créatrice, à la richesse infinie et aux règles structurantes du jeu des échanges verbaux avec la mère. L'autre moitié également enchantée de son enfance, Borges ne la passait-il pas dans le jardin de la villa parentale, à l'abri des dangers de la banlieue environnante, à inventer des scénarios imaginaires et des jeux sur le langage et la logique avec sa jeune sœur Norah, substitut vraisemblable de l'image maternelle ?

Tlön Uqbar Orbis tertius (mai 1940, n° 17) déploie un festival de ces jeux dans le

1. Entretiens avec James Irby, *Cahiers de l'Herne*, 1964, p. 398.

domaine métaphysique. Borges feint la découverte d'une encyclopédie qui décrirait la vie d'un cercle littéraire (analogue à celui que Borges constitue autour de lui), dont la principale activité consiste à imaginer des sociétés, différentes entre elles aussi bien que de la nôtre, et où la psychologie, la linguistique, la philosophie, la théologie seraient exclusivement déduites d'un double énoncé solipsiste : tout ce qui existe n'existe que dans notre représentation; il suffit que nous nous représentions une chose pour qu'elle existe.

Les ruines circulaires (déc. 1940, n° 18) applique ce dernier énoncé à l'homme : il suffit que nous représentions un être humain pour qu'il existe. C'est reprendre le thème de *L'approche d'Almotasim* en le poussant dans son extrême conséquence. Un mystique primitif arrive, par une ascèse de la conduite et de l'imagination, à rêver un autre être qui finit par acquérir l'apparence d'une vie indépendante. A ce moment, un incident (il traverse sans être brûlé un incendie) fait comprendre à l'auteur du rêve qu'il est lui-même le rêve d'un autre.

La loterie à Babylone (janv. 1941, n° 19) tire les conséquences d'un autre code aussi fantastique mais plus monstrueux que celui de la Bibliothèque de Babel. Tous les habitants de Babylone (le symbole biblique de la corruption remplace ici celui de l'incommunicabilité) sont périodiquement soumis à une loterie obligatoire où chacun gagne soit un avantage (en nature ou en espèces), soit une peine (corvée, emprisonnement, mutilation, mort). Le code repose ici sur le principe de symétrie inversée; il s'articule, comme nous le verrons plus loin, à une autre image du corps, l'image spéculaire.

L'examen de l'œuvre d'Herbert Quain (avril 1940, n° 20) prolonge le genre de l'érudition fantastique illustré par *L'approche d'Almotasim* et par *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*. Herbert Quain est un double évident de Borges par la structure et la thématique de ses écrits supposés. Quatre d'entre eux sont analysés par le narrateur censé en faire le compte rendu. Ils constituent une véritable anthologie du fantastique. L'un est un « labyrinthe » policier dans lequel le lecteur doit se faire détective. Le second suppose que le temps se déroule à l'envers; à partir d'un dialogue ambigu, il remonte aux événements de la veille susceptibles d'y correspondre; pour cela, il imagine plusieurs veilles possibles, puis plusieurs avant-veilles pour chacune de ces veilles. Le troisième, une pièce de théâtre : *Le miroir secret*, constitue une assez belle anticipation du Nouveau Roman français : destruction de l'intrigue et de la cohérence des personnages. Le quatrième est un résumé — un « simulacre », dit le texte — du propre recueil (*Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, 1941 a) dans lequel Borges insère ce conte, ce qui laisse supposer qu'Herbert Quain a lu, avant d'écrire son dernier livre, le compte rendu que Borges vient d'en donner.

Le thème de la mort, que celle-ci interrompe arbitrairement la vie en fonction d'un équilibre mystérieux et rigoureux des plaisirs et des peines (*La loterie à Babylone*), ou qu'elle conduise à condenser l'œuvre d'un écrivain dans un article nécro-

logique (*Pierre Ménard, Herbert Quain*), ce thème, écho de l'accident de Noël 1938 et de la grave maladie consécutive, fait ainsi un retour discret dans la première série des contes. Il devient essentiel dans la seconde série qui, de 1941 à 1944, aboutit à *Fictions* (contes nos 21 à 27), et reprend l'inspiration, restée jusqu'ici sans suite, de *L'homme au coin du mur rose*. Il éclate au grand jour dans le fracas du coup de revolver qui termine *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* (1941, n° 21), conte final qui donne son nom au premier recueil, mais qui ouvre en fait la deuxième série des contes.

Pour la première fois, le souvenir du jardin enchanté de l'enfance et le thème du labyrinthe passent au premier plan. Le principe « babylonien » de la symétrie inversée, que la loterie appliquait aux événements, se trouve régir désormais les êtres : un être est le double inversé d'un autre; si l'un veut survivre, l'autre doit mourir. Un espion chinois au service de l'Allemagne, mis dans l'incapacité de transmettre ses messages, tue son double idéal, un éminent sinologue anglais, parce que le nom de ce dernier est susceptible de servir de signe indicateur au chef de l'espionnage nazi. Un autre thème, propre cette fois-ci à la pensée magique, s'entremêle à celui de la symétrie inversée : qui connaît le nom propre d'une personne a sur elle pouvoir de vie et de mort.

Une variante du même enchevêtrement de ces deux thèmes fournit le ressort de *La mort et la boussole* (mai 1942, n° 22), où le bandit Scharlach attire, à la recherche d'un imaginaire nom mystique, dans le labyrinthe d'un losange rigoureux, le détective Lönnrot chargé de son arrestation et le tue.

Funès ou la mémoire (juin 1943, n° 23) comporte la première allusion à l'accident de Noël 1938 et à ses contrecoups physiques et mentaux. Le narrateur, rappelé d'urgence auprès de son père mourant (l'accident de 1938 survint peu après la mort du père de Borges) rend auparavant visite à Irénée Funès, un adolescent resté paralysé après un accident, et qui (à la manière de Borges) vit retiré dans une chambre de la maison de sa mère. Funès passe son temps en lectures. Il retient par cœur tout ce qu'il lit puis, dans l'obscurité totale (allusion à la demi-cécité de Borges aggravée par son accident), il répète tout mot à mot à haute voix. Il espère arriver un jour à tout savoir, lorsqu'il aura fini de classer ses souvenirs et d'inventer une langue comportant un nom propre pour chaque être et pour chaque chose. Infirmité par excès de la mémoire, infirmité par défaut de la vie; l'image du corps prend ici appui sur la réalité pour s'affirmer image d'infirme, image de nourrisson impotent pour lequel l'acquisition d'un code — de n'importe quel code — constitue l'unique contrepartie, l'unique réparation possibles du manque et de la détresse.

La forme de l'épée (juill. 1942, n° 24) entremêle une autre allusion à l'accident de 1938 (la balafre au front de Borges) et le thème plus ancien du duel au couteau (où la balafre infligée au provocateur met fin au duel). Le narrateur explique à son interlocuteur la mystérieuse et énorme balafre qu'il porte au visage (exhibition d'une image du corps marquée par la cicatrice d'une faute inexpiable et néanmoins châtiée).

Il faisait partie d'un groupe de conspirateurs nationalistes irlandais et avait dû protéger, en tuant un soldat ennemi, un jeune affilié, Vincent Moon, particulièrement lâche au combat. Il avait fini par comprendre que Moon était un délateur et, juste avant d'être arrêté et fusillé, il avait arraché du mur une épée de musée et infligé à Moon une marque indélébile. L'interlocuteur comprend seulement à ce moment-là que le narrateur est Moon et que, par honte d'avoir survécu au prix de la lâcheté et de la délation, il a mené tout son récit en se mettant à la place du héros courageux et tué, son double inversé... A la différence des contes précédents, la particularité de l'image du corps qui fait l'objet de l'explication à chercher n'est pas articulée à un code qui en rende raison de façon spécifique. Cette balafre est le signe d'un inexplicable, d'un innommable, d'un insupportable, d'une angoisse de castration fantasmatique impossible à reconnaître.

Contemporain de l'essai intitulé *Le temps circulaire* (1943 a) qui sera intégré à la 2^e édition d'*Histoire de l'éternité* (1953 d), *Le miracle secret* (févr. 1943, n° 25) reprend le thème de l'identification à la victime en le jumelant à celui d'un temps privé de durée. Un intellectuel juif de Prague, Jaromir Hladik, est condamné à mort à titre d'exemple par les nazis qui viennent d'envahir la Tchécoslovaquie. Il a écrit une *Défense de l'éternité* (proche parente de *Histoire de l'éternité* de Borges), où il « nie que tous les faits de l'univers entrent dans une série temporelle; il suffit d'une seule répétition pour démontrer que le temps est une tromperie » et où il se demande, d'une manière, là encore, très borgésienne, si les arguments démontrant cette tromperie ne sont pas eux-mêmes trompeurs. Dieu lui apparaît dans un rêve où il se voit guidé par un bibliothécaire aveugle (comme Borges) et lui accorde de vivre une année jusqu'à son exécution, pour pouvoir terminer la grande œuvre de sa vie, une tragédie intitulée *Les ennemis*, et qui est en fait l'histoire d'un homme qui délire (allusion à la maladie de Borges après son accident). Il est fusillé au jour et à l'heure prescrits, mais dans son esprit il s'écoule une année entre l'ordre donné au peloton et son exécution, une année où il se voit non seulement achevant la rédaction du drame, mais en imaginant plusieurs variantes.

Au lecteur de dégager les leçons de ce conte : on se sauve de la mort par la création; la vie réelle n'est qu'une répétition de la vie imaginaire; la blessure presque mortelle reçue par la victime réelle de Noël 1938 répète sous forme inversée la blessure mortelle infligée par le vengeur imaginé dans *L'homme au coin du mur rose*. Ainsi, au solipsisme, au principe de symétrie, à l'horreur de la mort s'ajoute un nouveau principe, celui de répétition qui va prendre un développement important dans une nouvelle série de contes et d'autres textes. Tout ce qui arrive arrive pour répéter une autre scène. Du point de vue de l'image du corps prégénital dont les contes ont en quelque sorte entrepris une investigation logique et exhaustive, le temps ne saurait évidemment être le temps postœdipien, linéaire et irréversible, il est celui de la répétition inconsciente, celui aussi du lien circulaire à l'image maternelle.

Un an s'écoule, de février 1943 à février 1944, avant que Borges ne compose et publie un nouveau conte. Il marque une pause, revient à la poésie, publie les deux premiers volumes de ses *Œuvres complètes* : *Histoire de l'éternité* et *Poèmes* et, en compagnie de son grand ami Bioy Casarès, une anthologie d'histoires policières.

Deux contes paraissent au premier semestre de 1944 qui, ajoutés aux douze précédents, constituent la première édition de *Fictions* (1944 b; du n° 14 au n° 27; *L'homme au coin du mur rose* n'y figurant pas). Ce sont de simples variantes de structures antérieures. *Le thème du traître et du héros* (févr. 1944, n° 26) s'apparente à l'histoire de Vincent Moon. Kilpatrick, un des chefs révolutionnaires irlandais, reconnaît avoir été traître à la cause. D'accord avec lui, ses amis, à qui il veut rester utile jusqu'au bout, déguisent son exécution en attentat. *Trois versions de Judas* (août 1944, n° 27) applique le même type de raisonnement à un autre chef révolutionnaire trahi et exécuté, Jésus-Christ. Pour racheter les fautes des hommes, l'être le plus parfait, le fils de Dieu, n'a pu s'incarner que dans le plus infâme de ceux-ci, dans son symétrique inversé, c'est-à-dire dans Judas. Le conte suivant, publié en décembre 1944, *Biographie de Tadeo Isidoro Cruz* (n° 28), le premier de ceux qui seront recueillis dans *L'Aleph* (1949 a) offre une autre variante de la même démarche logique : le fils posthume d'un guérillero des guerres d'indépendance sud-américaines devient successivement un révolté, un soldat et enfin un déserteur. On peut considérer qu'avec lui prend fin la deuxième série des contes, celle qui s'est trouvée placée sous le signe de la mort violente.

La prise du pouvoir par Peron en 1945 inaugure une période socialement difficile pour Borges, farouche dans son opposition, privé du poste de bibliothécaire-adjoint qui lui permettait de gagner sa vie depuis la mort de son père. Cet homme timide, qui redoute de parler en public, qui fuit les contacts autres que ceux de quelques familiers, se force à prononcer des conférences pour compléter les modestes revenus de ses droits d'auteur. En contrepartie, il se replie plus intensément sur la création littéraire et en quatre années, de 1946 à 1949, jusqu'à la publication du recueil *L'Aleph*, il produit treize contes.

C'est avec le conte *L'Aleph* (sept. 1945, n° 29) que commence une troisième série et c'est fort justement que placé à la fin de l'ouvrage qui recueillera cette série, il lui donnera son titre. Ce conte se déroule simultanément sur trois plans. Sur le plan sentimental, le narrateur, s'identifiant implicitement à Dante, fait allusion à son amour pour Beatriz, femme admirée, inaccessible et disparue : amour non payé de retour du vivant de celle-ci et qui se poursuit longtemps après sa mort; amour imaginaire, c'est-à-dire amour pour une image, amour qui s'efforce sans cesse de recomposer cette image. Sur le plan littéraire, un rival grotesque du narrateur, cousin de Beatriz, travaille sans guère quitter sa chambre à un vaste poème baroque et pompeux qui a l'ambition d'épuiser l'histoire et la géographie de la terre et de la littérature. Sur le plan métaphysique et mystique, la rivalité entre les deux écrivains devient une

rivalité pour la possession d'un Aleph, c'est-à-dire d'« un des points de l'espace qui contient tous les points », « le lieu où se trouvent, sans se confondre, tous les lieux de l'univers, vus de tous les angles ». Le narrateur parvient à cet Aleph (nom sacré de la première lettre de l'alphabet) avant la destruction de la maison parentale dans le sous-sol de laquelle il se trouve. Il voit ou croit voir en un même instant tous les détails de l'histoire et de la géographie du monde, confondus avec tous les portraits de Beatriz. Le rêve ici est celui d'un code réduit à un mot, à une lettre qui permettrait de pérenniser l'être aimé et qui ferait coïncider son corps avec le monde.

Les deux contes suivants poursuivent ce nouveau thème de la quête mystique en l'insérant dans les procédés formels familiers de Borges, la répétition et la symétrie : *Deutsches Requiem* (févr. 1946, n° 30) et *Les deux rois et les deux labyrinthes* (mai 1946, n° 31).

Le mort (nov. 1946, n° 32) applique le même mécanisme logique à un contenu non plus mystique, mais outrancièrement œdipien. C'est la version grotesque de ce dont *L'homme au coin du mur rose* constituait la version pathétique. Un nouveau venu dans une bande de hors-la-loi se croit tout permis : supplanter le chef, puis jouir de la femme, s'exhiber enfin devant lui avec un sentiment de triomphe. Tout se renverse à ce moment. L'Œdipe glorieux devient un Œdipe dérisoire. Le chef lui fait comprendre qu'on lui a tout permis parce qu'on le tenait depuis le début pour mort et l'abat avec mépris devant tous les autres qui s'attendaient à ce dénouement.

L'immortel (févr. 1947, n° 33) est un des contes les plus riches et les plus complexes de Borges. La quête du divin y est reprise, mais à la manière de *L'approche d'Almotasim* : les immortels sont des sous-hommes et leur cité fabuleuse est vaine et vide. Le principe de symétrie y fonctionne à la manière de *La loterie à Babylone* : le héros recherche, dans la première partie, le fleuve dont les eaux donnent l'immortalité puis, dans la seconde partie, le fleuve dont les eaux permettent de redevenir mortel. Le principe de répétition est également actif : le centurion romain qui a rencontré Homère dans la cité des immortels devient le Juif errant dont le destin reproduit celui d'Ulysse. La combinaison de ces trois processus (quête du divin, symétrie, répétition) aboutit à la mise en évidence d'un quatrième, jusqu'ici présent seulement en filigrane dans certains contes : toute personne est un système de permutation de personnes. La création littéraire en fournit un exemple. Borges dans ce conte répète Homère, comme pendant sa convalescence, avec le conte sur Pierre Ménard, il s'est essayé à répéter Cervantes, lequel d'ailleurs répétait l'Arioste (ce dernier point n'a pas été explicité que neuf ans plus tard, dans un court texte en prose (1955) de *El Hacedor*). Homère, comme tout créateur, a créé un héros à son image. Or, comment un héros ne se fait-il pas appeler Personne? Un auteur n'est par lui-même rien. Pour être quelqu'un, il imagine des hommes qu'il pourrait être. Ses créatures se prennent pour lui pour quelqu'un et comme lui cachent au plus profond d'elles-mêmes le sentiment de n'être personne. Ce mécanisme sera formulé sous sa forme la plus

concise et la plus pure dans un autre texte en prose d'*El Hacedor*, *Nothing and everything* (1958 a), où Shakespeare accueilli par Dieu après sa mort comprend que Dieu, en le créant auteur de personnages qui sont des illusions théâtrales, n'a fait que le créer à son image. La même raison enfin fait que l'auteur, qui n'est personne, est compris de tant de monde, car il est celui qui peut faire comprendre à tous que tout homme est comme lui personne et comme lui tous les hommes. A l'image archaïque du corps morcelé ou fusionné à celui de la mère se substitue une représentation de l'appareil psychique très proche de la seconde topique freudienne, c'est-à-dire celle d'un système d'identifications.

Les théologiens (avril 1947, n° 34) continue les jeux sur la répétition, la symétrie et la quête du divin en montrant, sur deux exemples de théologiens dénonçant des hérésiarques, que le dénonciateur est tantôt la répétition tantôt le double inversé de celui qu'il dénonce. Un homme qui se prend pour un être unique n'est que la répétition d'un autre homme; un homme n'accuse et ne nie que ce qui précisément le reflète. *La demeure d'Astérion* (mai-juin 1947, n° 35) poursuit la même logique. Le conte rapporte le monologue intérieur du Minotaure qui attend celui qui va le tuer comme son Sauveur et qui l'imagine, toujours en symétrie inversée, comme un taureau à tête d'homme.

La veine apparue avec *L'Aleph* peut enfin être reprise à l'état pur dans *La quête d'Averroës* (juin 1947, n° 36), dans *Le Zahir* (juill. 1947, n° 37) et, après l'épisode intercalaire d'*Emma Zunz* (sept. 1948, n° 38), dans *L'Écriture du Dieu* (févr. 1949, n° 39). La quête du divin s'y exprime par la recherche d'un symbole où le signifiant coïnciderait exactement avec le signifié, et dont la découverte donnerait à son possesseur la maîtrise sur l'espace et le temps.

Averroës, traduisant Aristote, bute, faute d'expérience du théâtre, sur le sens des deux mots, *tragédie* et *comédie*, car la religion musulmane, si elle permet de raconter, interdit de figurer; ces deux mots deviennent pour lui la clé symbolique dont il imagine (non sans illusion, mais l'illusion n'est-elle pas le propre du théâtre?) que la possession lui permettrait de rendre compte de l'expérience du monde, des hommes et de lui-même.

Le Zahir se présente sous forme d'une pièce de monnaie. Il est comme l'Aleph un des noms sacrés de Dieu. Comme le Tigre ou la Rose, il désigne un être ou une chose telle que celui qui l'a regardé une fois ne pense plus à autre chose et devient saint ou fou. Ainsi Teodelina, la femme aimée et disparue, est-elle un Zahir; sa sœur, à ne pouvoir l'oublier, sombre dans la folie; le narrateur par contre se révèle être un créateur en voyant dans l'image de Teodelina un miroir symbolique de l'univers.

Le grand prêtre aztèque prisonnier des Espagnols qui, en le torturant, ont presque démembré son corps, retrouve, en contemplant le pelage tacheté d'un léopard son voisin de cellule, la sentence magique, capable de conjurer tous les maux, que le dieu écrivit le premier jour de la création et qu'il est logique qu'il révèle aux derniers

jours; mais il renonce à lire à haute voix l'« écriture du dieu » qui le restituerait tout-puissant dans la réalité, puisque la réalité va finir, que les temps sont venus, qu'il est le dernier prêtre. Il préfère garder la formule en lui, vue et non articulée, et conserver grâce à elle l'extase de son union avec la divinité et avec l'univers. La fusion avec la mère, dont un seul mot guérit tous les maux, dont le sein représente la première forme du tout-puissant phallus, dont la bouche apprend les signifiants qui permettent d'exprimer l'univers, dont l'amour protège des angoisses de morcellement du corps, cette mère pourrait-elle se dire et être possédée à jamais en une formule, en un mot, en un symbole? La troisième série des contes trouve là son aboutissement et son terme : c'est à condition de l'avoir d'abord retrouvé que l'homme accepte de renoncer enfin au temps perdu.

Dans la perspective qui est la nôtre — celle de l'exploration des images du corps —, la quatrième série de contes n'apporte plus rien de nouveau. Le thème de la mort violente y redevient central, comme il l'avait été dans la deuxième série. Pour exorciser l'angoisse devant l'éventualité d'une telle mort, les contes déploient la stratégie défensive de tous les jeux formels dont Borges a maintenant acquis la maîtrise (nos 38, 40, 41, 42, 43, 44).

Entre octobre 1952 et octobre 1953, Borges publie encore trois contes, qui constituent la cinquième et dernière série, et où se lisent des aveux plus personnels. *La secte du Phénix* (sept.-oct. 1962, n° 45) représente un texte unique en son genre dans toute son œuvre; il est entièrement consacré à un portrait dérisoire de l'acte sexuel, qui n'y est jamais nommé, et du secret honteux qui l'entoure (cf. la phrase « les miroirs », attribuée à un des encyclopédistes de *Tlön Uqbar Orbis tertius*). La conclusion consiste en une pirouette logique : cet acte est une mauvaise habitude si répandue et si répétée (et qui, tel le Phénix, renaît sans cesse de ses cendres) qu'on finit par le prendre pour un instinct naturel.

Dans *Le Sud* (févr. 1953, n° 46), Borges, pour la première fois, évoque en détail, à travers les événements qui surviennent au héros (la transposition n'est pas évidente pour le lecteur non prévenu, mais Borges n'a cessé dans ses interviews ultérieures de s'en expliquer), son accident de Noël 1938, son séjour en clinique, les interventions médicales, son délire pendant sa septicémie, quand il avait la tête et les yeux bandés. Les deux contenus de ce délire sont révélés par le conte : le désir de revenir à sa maison d'enfance dans le « Sud », l'attente de mourir tué sans se défendre d'un coup de couteau par un rival dont les raisons restent obscures. Le premier contenu exprime, à travers l'espoir de la convalescence, l'engagement dans un processus de « réparation » (au sens kleinien du terme); cette réparation s'accompagne d'une régression à la maison de la mère, à la relation première à la mère soignante et parlante; mais, par ailleurs, elle rend possible un renouveau de créativité, celui qui fait ses premières preuves avec la composition de *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*.

Le second contenu exprime, à travers la peur de la mort — que Borges à la clinique a effectivement côtoyée —, le fantasme, réveillé par le traumatisme de Noël 1938, d'un châtement physique pour ses désirs œdipiens, qu'il avait exprimés sous forme triomphante dans *L'homme au coin du mur rose*, et qu'avait vraisemblablement ravivés la mort récente de son père.

Ainsi une boucle est bouclée : trente-deux contes, écrits depuis le *Pierre Ménard*, ont assuré, sur un plan personnel, leur fonction cathartique, que ce trente-deuxième conte représente. Sur le plan littéraire, les trente-deux contes, surgis de régions de l'inconscient plus profondes que celles du complexe d'Œdipe, constituent le meilleur de l'œuvre de Borges et lui acquièrent très vite une réputation internationale.

Un cycle n'est vraiment terminé que si se trouve signifié son propre achèvement. Il reste à Borges à écrire un trente-troisième et ultime conte qui mette un point final explicite à leur production. Il l'intitule, de façon sans doute intentionnelle, *La fin* (oct. 1953, n° 47). Comme dans *L'homme au coin du mur rose*, comme dans *Le Sud*, il s'agit du récit d'un duel au couteau. Mais pour la première fois, c'est le provocateur, un nègre racleur de guitare, qui triomphe du gaucho redouté et réputé, ici incarné par le légendaire personnage épique argentin Martin Fierro, auquel Borges vient précisément de consacrer un ouvrage (1953 c). La fin d'un héros de roman, la fin d'une identification : une page est tournée dans la vie et dans l'œuvre de Borges. De cette histoire d'une période créatrice que nous venons de survoler ainsi, il convient maintenant d'approfondir certains points.

*

Le thème du duel au couteau, si important dans l'œuvre de Borges, y suit une trajectoire dont le repérage ne manque pas d'être significatif. Ce thème apparaît d'abord dans des narrations à la troisième personne, dépouillées de tout effet de style et qui se veulent simples transcriptions de récits entendus sur les mœurs marginales et héroïques des *compadritos* des banlieues argentines. Telle cette *Histoire policière* (1927 a), publiée sous le pseudonyme d'un arrière-grand-père, Francisco Bustos, où un inconnu vient défier le grand joueur de couteau de la région et parvient à le blesser; ce dernier se reprend et se contente de faire à son adversaire une balafre au lieu de le tuer : « pour que tu puisses revenir me trouver ». Une version plus élaborée paraît l'année suivante sous un nouveau titre : *Des hommes se battirent* (1928 a). Puis profondément transformé dans son contenu (introduction d'un personnage féminin) et dans son écriture (recherche d'un style parlé populaire à la première personne), ce récit devient, sept ans plus tard, le premier conte de Borges : *Hombre de la esquina rosada* (1935, n° 13). La traduction, adoptée en français, *L'homme au coin du mur rose*, ne rend pas exactement compte du mot espagnol *esquina*. C'est, assurément et généralement, le coin de rue, l'angle d'un mur. Mais le mot désigne, d'une

façon plus spécifique, l'angle saillant (par opposition à *rincon*, l'angle rentrant). Le conte décrit cet angle sous de multiples variantes, et non seulement sous celle de l'angle de la rue. Par ailleurs, en Amérique latine, l'expression espagnole banale *doblar la esquina* (« tourner au coin de la rue ») prend un second sens : « passer l'arme à gauche ». Le conte est construit sur le double sens. Pour toutes ces raisons, nous préférons traduire par « l'homme à l'angle rougeâtre ».

Cet angle rosissant ou rougeâtre est celui du mur extérieur du bordel que colorent les roues curieusement écarlates du fiacre emprunté par le provocateur et par sa bande. C'est aussi, quand il entre au bordel pour défier le cogneur, celui de son « profil en lame de couteau » auquel le reflet d'un fouldard rouge caché sous la cape noire donne « quelque chose d'indien ». C'est de nouveau celui du coin de la rue quand le narrateur, en sortant discrètement après la lâche fuite du cogneur, et après l'enlèvement de la maîtresse de celui-ci par le provocateur, y jette l'œillet rose qui ornait le coin de son oreille. C'est encore, personne ne l'a vu mais tout le monde l'imagine, une fois le provocateur revenu mourir au bordel, le coin ensanglanté du couteau qui a fait une blessure mortelle à sa poitrine quand, s'appêtant à jouir de la fille dans un terrain vague, il fut défié par un inconnu. C'est enfin, après que le narrateur ait défendu la fille contre les soupçons de la bande ennemie, après que le cadavre encombrant ait été jeté à la rivière, l'angle du *rancho* du narrateur lorsqu'il rentre chez lui dans le rose de l'aurore, quand il voit sa fenêtre allumée, qu'il comprend que la maîtresse de son patron déchu et vengé l'attend pour se donner à lui et qu'il contemple avec amour, avec fierté, son couteau « court et tranchant » bien propre, sans « la plus petite trace de sang ». Le conte s'arrête là; au lecteur d'imaginer la scène qui va suivre et cet autre instrument saillant et rose dont le coup inflige la fulgurante blessure du plaisir. La scène d'amour n'est pas plus décrite que celle du meurtre. Le narrateur se contente dans les deux cas de discrètes allusions, pour la bonne raison, découverte seulement par le lecteur à la dernière ligne, qu'il est l'acteur principal de ces deux scènes. On comprend que par prudence, il ait toujours préféré passer aux yeux de la police, de ses compagnons, des gens de la bande ennemie, pour un simple témoin. Il n'a pu confier ses aveux qu'à Borges. De même que l'Œdipe tragique fascinait et épouvantait jadis les spectateurs en leur représentant la réalisation de leurs désirs, le narrateur du conte accomplit dans la réalité le double vœu que l'auteur ne peut accomplir que dans l'imagination et dans l'écriture : le meurtre du rival et la possession de la femme inaccessible.

Ce conte occupe une place à part aux yeux de Borges puisqu'il le laisse à l'écart des recueils, *Fictions*, *L'Aleph*, où il rassemble plus tard la totalité de ses autres contes, y compris *L'approche d'Almotasim* (n° 14), écrit cette même année 1935. Il est par contre reproduit en 1945 dans *El Compadrito* de Sylvina Bulbrich, dont Borges écrit le *Prologue*, puis en 1951 dans *La Mort et la Boussole* (1951 a) où il voisine avec d'autres contes repris de *L'Aleph* et de *Fictions*. De 1936 à 1951, le duel au couteau disparaît

de l'œuvre de Borges. Les contes sont fertiles seulement en fusillades, en coups de revolver ou d'épée. Les duels y opposent bourreau et victime, traître et héros, détective et criminel, théologien et hérésiarque, non plus l'homme réputé dangereux et son provocateur.

C'est en 1952 que réapparaît ce thème du duel au couteau, duel se terminant toujours par la défaite du provocateur. *Le défi* (1952 b) — réédité en 1955 sous le titre *Le culte du courage*, dans le chapitre XI, *Histoire du tango*, de la deuxième édition de la biographie d'*Evaristo Carriego* (1955 g) — revient au récit originel, bref, sans personnage féminin, et narré à la troisième personne : Un duelliste réputé invite à un déjeuner copieux un visiteur anonyme qui, à l'heure de la sieste, le provoque, le domine et lui tranche le poignet gauche; le héros, rendu manchot, arrache d'un coup de talon sa main pendante, se précipite sur son adversaire et lui ouvre le ventre. La légende, qu'est censé transcrire le narrateur, hésite entre deux dénouements : tantôt le héros achève le provocateur, tantôt il lui accorde une grâce humiliante et le voue à une survie honteuse.

L'*Appendice* du même ouvrage de 1955 (1955 g) contient deux lettres supposées de lecteurs — mais inventées par Borges — et qui présentent de nouvelles variantes. L'une tient que le provocateur, balafé au front, abandonne le combat, reconnaît la supériorité du héros et lui serre la main en gage d'amitié naissante. L'autre suppose que le héros, bousculé par le provocateur, fait exprès de baisser sa garde pour s'attirer un coup tranchant sur le poignet gauche, obliger l'adversaire à se découvrir et lui crever au même moment un œil; le provocateur s'enfuit en hurlant de douleur dans la risée générale et le héros devient un justicier désormais intouchable et respecté.

Entre la première publication de *Le défi*, en 1952, et sa réédition de 1955, complétée par les *Deux lettres*, Borges a écrit ses deux derniers contes, *Le Sud* (févr. 1953, n° 46) et *La fin* (oct. 1953, n° 47), que nous avons résumés plus haut. Un duel au couteau en constitue le dénouement. Si, dans les récits brefs, Borges s'amuse avec ce thème, sous forme d'une permutation indéfinie des variantes (mécanisme obsessionnel de la pensée face à la représentation angoissante du désir homicide), les variantes fournies par les contes sont beaucoup plus personnelles. Le héros épuisé de *Le Sud* accepte le couteau que le provocateur lui lance et se rend au combat en victime résignée. Inversement, dans *La fin*, le nègre, qui a déjà été vaincu une fois et qui perd pied dans le second combat jusqu'à recevoir une balafre, se reprend et accomplit sa funeste et implacable vengeance.

La première variante, celle de *Le Sud*, exprime la culpabilité œdipienne, l'attente, l'on pourrait presque dire l'espoir, du châtement pour avoir osé rivaliser avec le père, souhaiter son élimination et espérer le remplacer auprès de la mère. Ces thèmes s'étaient clairement exprimés sous forme imaginaire dans *L'homme au coin du mur rose* en 1935. La mort du père en 1938 dut leur apporter un menaçant début d'accomplissement dans la réalité. L'accident de 1938 comble tellement bien l'attente du

châtiment qu'il a dû obéir aux mécanismes inconscients propres aux actes manqués.

La nuit de Noël, J. L. Borges va chercher chez elle une amie. Sans attendre l'ascenseur, il monte quatre à quatre les escaliers dans la pénombre, sans prêter une attention suffisante, rêvant à cette rencontre féminine toute proche, à ce réveillon ambigu qu'il va pour la première fois, sans son père, passer seul avec sa mère et son amie. La journée d'hiver austral a été chaude. Une fenêtre en fer est restée ouverte. Le battant ouvre à l'intérieur de l'escalier. C'est un coin saillant, *esquina*, qui en un instant va devenir *rosada*. Borges le heurte durement du front, continue néanmoins son ascension et apparaît à son amie sous forme d'un épouvantable fantôme ensanglanté. On le transporte chez lui. Une septicémie se déclare. Il faut l'hospitaliser pendant plusieurs semaines, où il reste entre la vie et la mort. Il survit, mais lui qui était déjà amblyope, le voici désormais presque aveugle, comme vers le même âge son père l'était devenu.

Cet accident, l'intention inconsciente qui l'a involontairement provoqué, le fantasme qui a trouvé sa satisfaction dans le traumatisme et dans ses graves conséquences physiques, barrent à J. L. Borges la voie — l'impasse — où jusque-là il avait cru devoir engager sa vie littéraire; devenir, tout en se distinguant de lui par un goût pour l'« argentinité », un émule de Jorge Borges, son père, l'essayiste, le traducteur, l'historien des idées, le romancier. Don Jorge, avocat, s'était en 1913 retiré des affaires en raison de sa quasi-cécité; il en avait profité pour voyager en Europe avec sa famille et pour publier en 1919 un unique roman *El Caudillo* (« Le Chef ») dont le titre dut résonner symboliquement dans l'esprit de son fils.

Après son accident, il ne reste plus à Jorge Luis Borges qu'à mourir ou qu'à produire autre chose que ce qu'il a jusque-là écrit. Il ne lui reste plus qu'à renoncer à cette forme de la compétition œdipienne et qu'à jouer son œuvre à un autre niveau. C'est ce qu'il va faire pendant quinze ans. Quand il s'apercevra qu'il y a réussi, l'accident, la culpabilité œdipienne, l'horreur du mariage et de la paternité auront perdu pour lui leur importance. Il pourra écrire *La fin* en y avouant, sans trop d'angoisse, qu'il a maintenant, par cette autre voie, bel et bien surpassé son père, héros légendaire réputé à la manière d'un Martin Fierro, qu'il l'a surpassé au prix d'une balafre.

C'est ce niveau prégénital de la création littéraire que nous allons maintenant, avec Borges conteur, explorer.

*

La vocation de Borges a été précoce. Ses biographies disent qu'à sept ans il a écrit en anglais, langue parlée couramment dans sa famille et que sa grand-mère d'origine anglaise Fanny Haslam lui a appris, un résumé de la mythologie grecque; à huit ans son premier conte, *La visière fatale*, inspiré d'un épisode du *Quichotte*;

qu'à neuf ans il a traduit de l'anglais en espagnol *Le prince heureux* d'Oscar Wilde. Quand cette traduction paraît, les messages de félicitations arrivent au père, traducteur supposé. En effet, Jorge Borges porte le même prénom que son fils. Homme cultivé, avocat, que la cécité condamne à une retraite prématurée, chargé d'un cours d'histoire de la psychologie anglaise, il a acquis un certain renom comme traducteur (par un retour des choses très « borgésien », sa traduction tardive du *Roubayat* d'Omar Khayam, d'après la traduction anglaise de Fitzgerald, est attribuée à son fils, dont la réputation littéraire éclipse alors la sienne), comme essayiste et comme auteur d'un unique roman, au titre prémonitoire avant les arrivées au pouvoir de Franco et de Peron : *El Caudillo* (1919). Un des drames intérieurs du fils, Jorge Luis, sera de ressembler à ce père, don Jorge, tout en se différenciant de lui, ou plutôt de se différencier de lui en devenant ce que son père avait souhaité être et n'avait pu pleinement être : un auteur romanesque. Pour distinguer le père et le fils, les familiers appelaient le premier don Jorge (M. Jorge) et le second Georgie (le petit Georges). Ce rapport entre le petit et le grand Georges, ce rapport entre les deux Borges, se joue non pas tant entre un fils et son père qu'entre un moi et l'autre. J'en veux pour preuve le texte célèbre qui termine la partie en prose de *El Hacedor, Borges et moi*, et qui commence ainsi : « C'est à l'autre, à Borges, que les choses arrivent, moi je marche dans Buenos Aires[...] » Le texte continue : « Je vis et me laisse vivre pour que Borges puisse ourdir sa littérature et cette littérature me justifie[...] » « Spinoza comprit que toute chose veut persévérer dans son être[...] Mais moi je dois persévérer en Borges, non en moi (pour autant que je sois quelqu'un)[...] Il y a des années, j'ai essayé de me libérer de lui et j'ai passé des mythologies de banlieue aux jeux avec le temps et avec l'infini, mais maintenant ces jeux appartiennent à Borges et il faudra que j'imaginer autre chose. » On se rappelle la chute, très « borgésienne » : « Je ne sais pas lequel des deux écrit cette page » (*Hac.*, trad. fr., pp. 67-68).

La relation de Jorge Luis à don Jorge est à comprendre dans la perspective de la double symétrie spéculaire. On sait en effet que l'image au miroir est symétrique de l'objet réel, une première fois, par rapport au plan vertical du miroir — l'image dite réelle étant localisée en arrière, à la même distance par rapport au plan du miroir que celle où se trouve l'objet réel en avant de ce plan — et qu'elle est symétrique de l'objet réel, une seconde fois, par rapport au plan sagittal (perpendiculaire au plan du miroir et passant par l'axe médian de la personne qui regarde le miroir), la partie gauche de la personne réelle et de son champ devenant la partie droite de l'image réelle de la personne et de son champ, et inversement. La première symétrie entre le réel et l'image est une symétrie imaginaire ou du moins imaginée. La seconde, entre la droite et la gauche, est une symétrie inversée. Nous saisissons là l'origine, dans cette image spéculaire du corps, de deux des structures logiques fondamentales dans l'œuvre borgésienne.

La première structure logique, fondée sur la symétrie verticale en miroir de

l'image et du réel, sous-tend le thème : « je suis le rêve d'un autre ». Jorge Luis est le rêve de don Jorge. Don Jorge est un homme réel, doté d'un nom propre. Georgie n'a pas de nom qui lui soit propre; il n'est pas quelqu'un mais le reflet de quelqu'un, il est, comme Ulysse devant le Cyclope, personne. « Moi » n'est que l'image réfléchie de « Borges ». Jorge Luis, auteur, reflète le désir d'être un auteur qui constituait la réalité — elle-même imaginaire — de son père. Le père a reporté sur lui ce désir inaccompli et ce désir, en fascinant le fils, l'a amené à une existence à son tour imaginaire. L'identification narcissique spéculaire du petit Georgie au grand Georges se trouve accentuée par le destin, c'est-à-dire par l'hérédité : l'un et l'autre sont plus qu'à demi aveugles.

Cette symétrie est, comme toute symétrie, marquée de réciprocité. Borges en tire dans ses poèmes, dans ses essais, bien avant de le faire dans ses contes, des jeux infinis. L'être imaginaire se prend pour un être réel, capable de créer des personnages jusqu'au jour où son illusion se déchire et où il se découvre n'exister qu'en tant que reflet spéculaire, que rêve d'un autre; c'est le thème des *Ruines circulaires*. Réciproquement, la réalité n'est peut-être qu'un reflet d'une image. D'où les références constantes aux philosophies idéalistes et solipsistes que Jorge Luis Borges a connues en assistant très tôt aux conversations de don Jorge avec Macedonio Fernandez (auquel J. L. Borges consacre une étude biographique en 1960). D'où le court texte mi-essai, mi-contes intitulé « Everything and Nothing » (*Hac.*, trad. fr., pp. 58-61) où Dieu conclut : « Moi non plus, je ne suis pas; j'ai rêvé le monde comme tu as rêvé ton œuvre, William Shakespeare, et, parmi les apparences de mon rêve, il y a toi qui, comme moi, es multiple et, comme moi, personne. »

La seconde structure logique est dérivée de la symétrie sagittale inversée au miroir entre la droite et la gauche. Elle fonde les raisonnements que Borges présente dans ses contes consacrés aux traîtres et aux hérétiques et où la droite et la gauche sont pris comme des symboles courants du bien et du mal. Dieu s'est incarné non en Jésus mais en Judas car, pour racheter les péchés des hommes, il fallait que le double inversé de la suprême sagesse divine touchât l'extrême fond de l'infamie humaine (*Trois versions de Judas*).

Cette structure logique est par ailleurs rattachée à celle du temps circulaire. Le lien logique entre la circularité et la spécularité est assez clair pour le psychanalyste : l'enfant n'entre dans le temps chronologique qu'avec l'acceptation du double interdit œdipien; le temps circulaire, figure symbolique du cercle à l'intérieur duquel la mère et l'enfant fusionnent, est le temps d'avant le sevrage, d'avant la séparation de l'enfant et de la mère, le temps de la répétition indéfinie du plaisir de son sein allaitant, de ses soins caressants, de sa mélodie enchanteresse. C'est par un subtil artifice de raisonnement que le narrateur de *l'Immortel* met en rapport l'entrée dans la relation spéculaire avec la sortie hors du temps de la répétition. « Puisqu'il ne peut pas y avoir de répétition, le juste doit éliminer (commettre) les actes les plus infâmes, pour que

ceux-ci ne souillent pas l'avenir et pour hâter l'avènement du royaume de Jésus. » Dans le conte *Les théologiens*, l'un d'eux qui a combattu le Miroir et l'hérésie des « spéculaires » a nié que l'homme soit composé de deux doubles inversés; mais il n'a fait que nier là ce que son propre double, l'autre théologien affirmait. Tous deux, qui ont auparavant rivalisé pour combattre l'hérésie de la Roue et des « annulaires » selon laquelle tout se répète, meurent répétitivement brûlés vifs, comme l'hérésiarque qu'ils ont fait condamner au bûcher. Il a fallu que chacun meure pour comprendre qu'il n'avait fait ce qu'il a fait que pour répéter une scène antérieure. Il a fallu que chacun meure pour se réunifier dans la mort à son double au miroir, rival inversé, image de soi insaisissable.

Une version « païenne » de la symétrie sagittale se trouve dans le conte *L'immortel* qui ouvre *L'Aleph*. Dans la plus haute Antiquité, des Immortels ont construit au-delà du Gange une cité dont la renommée s'étend à travers les siècles et les pays. Quand, parti à sa quête, le narrateur, un centurion romain, parvient jusqu'au fleuve, dont l'eau donne l'immortalité, et sur la rive duquel elle a été construite, les Immortels l'ont détruite depuis neuf siècles. « Avec les décombres, ils édifièrent, au même endroit, la cité extravagante que j'avais parcourue, sorte de parodie ou d'envers, et en même temps temple des dieux irrationnels qui gouvernent le monde dont nous ne savons rien, sauf qu'ils ne ressemblent pas à l'homme. Cette fondation fut le dernier symbole auquel condescendirent les Immortels; il marque l'étape où comprenant la vanité de toute entreprise, ils décidèrent de vivre dans la pensée, dans la pure spéculation ». L'immortalité est la symétrie inversée de la mort; la vie psychique, la symétrie inversée du monde physique; l'inconscient, la symétrie inversée de la conscience.

Notons que là aussi à un espace symétrique correspond un temps de la répétition. « Tout chez les mortels a la valeur de l'irrécupérable et de l'aléatoire. Chez les Immortels, en revanche, chaque acte (et chaque pensée) est l'écho de ceux qui l'anticipèrent dans le passé ou le fidèle présage de ceux qui, dans l'avenir, le répéteront jusqu'au vertige. Rien qui n'apparaisse pas perdu entre d'infatigables miroirs. » Les mortels vivent dans le temps chronologique : le complexe d'Œdipe permet seul l'acceptation de la mort inévitable. L'enfant qui vit dans le temps circulaire, le temps de la répétition, se croit immortel.

Nous n'en finirions pas de passer en revue les textes de Borges construits sur la symétrie spéculaire sagittale. *La loterie à Babylone* la développe sous la forme d'un équilibre inversé, mais toujours aléatoire, des gains et des pertes, des récompenses et des châtements, des naissances et des morts, figuration symbolique de la condition humaine. *Le thème du traître et du héros, La forme de l'épée, La Mort et la boussole, etc.*, jouent sur la symétrie inverse du bourreau et de la victime, du détective et du coupable, etc.

Revenons à la biographie de J. L. Borges. Jusqu'en 1938, sa double symétrie spéculaire par rapport à don Jorge a très exactement fonctionné. Symétrie réciproque

puisque don Jorge, comme le père de Proust, approuve la vocation de son fils et le dispense d'avoir à gagner sa vie en subvenant matériellement à ses besoins.

La symétrie verticale parallèle est frappante entre eux. Le fils se veut homme de lettres comme le père l'a voulu et là où le père a tenté de l'être : essais, critique, poésie, traduction. La symétrie sagittale inversée est non moins évidente. L'anglais est pour le père la langue noble, celle de la littérature; l'espagnol, la langue vulgaire, celle des domestiques. Jorge Luis prend le contre-pied de l'éthique paternelle en écrivant en espagnol, en consacrant plusieurs ouvrages à la langue et à la littérature argentines, en mettant en scène le peuple des faubourgs, avec ses rixes, ses maisons louches, ses tangos. Ce faisant, il obéit à un modèle paternel symétrique et inverse, à l'écrivain, au philosophe idéaliste, au théoricien de la langue de Buenos Aires, à l'ami de son père, Macedonio Fernandez.

Mais la symétrie se manifeste sous une forme encore plus subtile. Son père a publié en 1919 un unique ouvrage romanesque. Le fils fait paraître en 1935 un unique recueil de récits, inspirés chacun d'un fait divers, réel ou fictif, dont l'origine se trouve dans le livre d'un autre; c'est l'*Histoire universelle de l'infamie*. Parmi eux figure un seul conte original, entièrement inventé, mais avec quelle peine, par l'auteur, *L'homme au coin du mur rose*. Jusqu'à la mort de son père, J. L. Borges ne peut donc faire mieux que lui. L'auto-analyse déclenchée par l'accident de Noël 1938 lui permet une prise de conscience profonde de cette double symétrie spéculaire et sagittale par rapport à lui et c'est en l'exprimant symboliquement dans ses contes qu'il dépasse à la fois sa dépendance à cette symétrie et à son père.

*

En 1938 donc, don Jorge disparu, Jorge Luis doit gagner sa vie. Il trouve un emploi obscur de bibliothécaire adjoint dans une bibliothèque municipale de banlieue. Là, un seul collègue, quand il aura manqué de peu en 1942 le Prix municipal de Littérature pour *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* (1941 a), lui demandera s'il est parent de l'écrivain. Après la chute de Peron (qui a retiré à cet opposant son emploi de bibliothécaire pour le nommer contrôleur du prix des volailles sur les marchés), Borges sera, en 1955, nommé professeur à l'Université et directeur de la Bibliothèque nationale, répétant à cette dernière place le destin de Groussac, comme lui écrivain argentin et comme lui aveugle. Dans l'intervalle, le thème de la Bibliothèque, comme symbole de tous les codes possibles, a fait son apparition dans les contes.

Le thème a sa logique propre, différente de celle qui vient d'être décrite dans la double symétrie spéculaire. C'est la logique d'un code quelconque fonctionnant pour lui-même, sur lui-même, apparemment désinséré de toute réalité, sans prise sur celle-ci, en développant des conséquences purement internes, rigoureuses et inéluctables, jusqu'à l'extrême, jusqu'à l'absurde, jusqu'à quelque inhumaine monstruosité.

Le court récit en prose sur Melanchthon (*H. I.*) offrait déjà une variante de la même structure : condamné à l'enfer pour avoir de son vivant obstinément soutenu que la foi, sans la charité, suffit au salut, Melanchthon ne s'aperçoit pas qu'il est mort et damné; il continue imperturbablement de rédiger la même thèse, aggravant ainsi toujours plus — mais n'est-ce pas là le véritable enfer? — son propre cas.

Le texte essentiel est évidemment le conte *La Bibliothèque de Babel*. Le monde est un livre et le grand livre du monde est une tour de Babel. La réalité symbolique (l'emboîtement indéfini des hexagones qui constituent les cellules de la Bibliothèque sur le modèle d'une ruche, les combinaisons indéfinies des 25 signes orthographiques — 22 lettres de l'alphabet, 2 signes de ponctuation, 1 espace pour les intervalles — qui composent tous les livres possibles), cette réalité symbolique reste la seule qui existe; il n'y a plus (à une exception que nous verrons plus loin) ni réalité physique ou biologique, ni réalité imaginaire. Livré à lui-même, privé de la régulation que pourrait lui apporter l'interaction avec les deux autres ordres de réalité, fonctionnant sur un mode qui pourrait passer pour schizoïde, l'ordre symbolique déraile à la manière de ce que montrera plus tard le théâtre d'Ionesco. Les livres innombrables de cette bibliothèque « universelle » n'ont en général pas de sens par eux-mêmes et, s'il leur en advient un, c'est par hasard. Dieu est mort, l'homme est mort. Rien n'existe aux cieux, rien n'existe sur terre que la dérive, sans limite, sans origine et sans fin, du sens à partir d'un système structural aux milliers de dimensions. Rien n'existe que les fastes et les vanités de la polysémie du discours, matérialisés par ces innombrables galeries de glaces aux renvois indéfinis qui figurent dans presque tous les contes de Borges et que *L'année dernière à Marienbad* a filmés, pendant qu'un récitant anonyme lit précisément un texte de Borges. Peut-être même y a-t-il une seule galerie, toujours la même, toujours différente, selon les angles d'incidence de la lumière, selon les illusions de la perspective, selon le jeu des images virtuelles?

Le conte de Borges développe avec une rigueur extrême deux paradoxes. Le premier paradoxe est celui de l'intelligible et de l'inintelligible. La Bibliothèque n'a dans l'espace, ni centre ni périphérie, et, dans le temps, ni début ni fin; elle est pure synchronie intelligible, développant sous forme de séries, hors de tout cadre spatio-temporel, une loi, un ordre, une combinatoire. Mais les produits de cette pure intelligibilité, ces innombrables ouvrages dont aucun n'est identique, mais dont chacun en application du principe des indiscernables ne diffère du plus proche que par la présence ou l'absence d'un signe, sont, si on les prend séparément, et sauf hasard, inintelligibles. Ce qui fonde la communication entre les hommes, l'ordre symbolique, est aussi, s'il se réduit à une pure combinatoire, si sa structure est exclusivement phonologique et non point sémantique, ce qui fonde l'incommunicabilité, le babélisme, ce qui rend impossible l'échange véritable entre les humains. Notons au passage que la Bibliothèque possède toutes les caractéristiques de l'inconscient non seulement selon Freud, mais aussi selon Lacan : elle est universelle, éternelle et, de

plus, structurée comme un langage. Traiter la Bibliothèque comme une métaphore de l'inconscient résume donc le premier paradoxe.

Le deuxième paradoxe est celui du contenant et du contenu. La Bibliothèque de Babel ne contient aucun livre, sacré ou profane, perdu ou en projet, qui contiendrait à son tour l'explication de la Bibliothèque. Néanmoins, « cette inutile et proluxe épître que j'écris (écrit le narrateur du conte) existe déjà dans l'un des trente volumes des cinq étagères de l'un des innombrables hexagones — et sa réfutation aussi ».

Cette seconde contradiction se situe donc sur le versant métonymique et non plus métaphorique du langage. Si on distingue radicalement la langue de la parole, comme le font de Saussure ou le narrateur de *La Bibliothèque de Babel*, aucune parole en effet ne pourra jamais rendre compte de la structure de la langue. Mais quelle possibilité reste-t-il d'étudier scientifiquement cette structure? Quel est dans une épistémologie structuraliste, le statut d'un traité de linguistique? Dans la perspective de la linguistique saussurienne, quel statut assigner à l'énoncé saussurien fondamental distinguant la langue et la parole : cet énoncé est-il un fait de parole ou un fait de langue?

Cette seconde contradiction se présente sous une autre variante. Si le nombre des combinaisons aléatoires de 25 signes reste fini, bien que très grand — et il l'est — il s'ensuit qu'il est théoriquement possible d'inventorier tous les énoncés possibles d'un format défini à l'avance. Un énoncé prononcé dans la réalité par un interlocuteur quelconque ne peut donc jamais être nouveau; il ne fait que répéter un énoncé déjà inscrit dans le ciel intelligible de cet inventaire idéal. « Parler, c'est tomber dans la tautologie », écrit contradictoirement et ironiquement le narrateur de ce conte, peut-être le plus original de toute l'œuvre de Borges.

Le mathématicien Le Lionnais a calculé que le nombre de livres contenus dans *La Bibliothèque de Babel* s'élève à 25 à la puissance 1.312.000^e. Chaque livre contient en effet 410 pages de 40 lignes à 80 caractères, soit : $410 \times 40 \times 80 = 1.312.000$ espaces libres par livre, entre lesquels les 25 signes de l'alphabet universel dont tous les livres sont composés ont à être répartis d'une façon à chaque fois différente. Bien que n'étant pas infini au sens mathématique du terme, ce chiffre de $25^{1.312.000}$ est si énorme qu'il dépasse toute possibilité humaine non seulement de réalisation, mais même de représentation. Nous allons le montrer par un exemple en rapport avec le thème même du conte.

Essayons de procéder à une estimation grossière du nombre de livres qui seraient nécessaires si l'on pouvait et voulait transcrire la totalité des paroles proférées ou écrites par tous les humains depuis qu'ils savent parler.

Estimons le nombre moyen des humains vivants en même temps à 2 milliards et demi (estimation insuffisante à l'heure actuelle, excessive pour les débuts de l'humanité). Faisons commencer l'humanité parlante à 38.000 ans avant Jésus-Christ (nous supposons que le nombre des humains vivants et parlants avant cette période

a été infime comparé à ce chiffre moyen de 2 milliards et demi par génération). Supposons une moyenne très large de 5 générations d'humains par siècle, ce qui fait 4.000 générations pour les 400 siècles écoulés jusqu'à nous depuis la date prise arbitrairement comme origine. Nous verrons plus loin qu'une erreur de plus de 50 % de ces estimations ne change rien à l'essentiel du résultat. Nous aboutissons à l'estimation suivante du nombre total des humains existants ou ayant existé : 4.000 générations \times 2,5 milliards d'hommes = 10.000 milliards d'hommes = 10^{13} .

Combien de signes verbaux un homme emploie-t-il en moyenne dans sa vie? Supposons, nouvelle estimation large, qu'il parle ou écrive 5 heures par jour en moyenne pendant 50 à 60 ans de vie parlante. Cela fait environ 20.000 jours ou 100.000 heures. En une heure, un humain actuel lit un texte de 25 pages dactylographiées, à raison d'un maximum de 4.000 signes par page, c'est-à-dire qu'il utilise 100.000 signes verbaux par heure. Un humain peut donc prononcer verbalement ou par écrit, dans sa vie, des mots et des phrases correspondant à 100.000 signes à l'heure pendant 100.000 heures, soit 10 milliards de signes verbaux : 10^{10} .

Combien faudrait-il de livres, au sens de la Bibliothèque de Babel (1.312.000 signes par livre, que nous arrondirons pour simplifier à 1.000.000 = 10^6), pour transcrire la totalité du discours verbal ou rédigé d'un homme pendant sa vie?

La réponse est : $\frac{10^{10}}{10^6} = 10^4$, soit environ 10.000 livres par être humain.

La totalité des 10.000 milliards d'humains existant ou ayant existé aurait donc pu, à raison de 10.000 livres chacun, produire jusqu'ici un total de 100 millions de milliards de livres :

$$10^4 \times 10^{13} = 10^{17}.$$

Même en multipliant ou en divisant par 10, ce qui serait fabuleux, d'une part le nombre des générations et d'autre part celui des lettres proférées dans une vie par un homme, ce résultat passerait de 10^{17} à 10^{15} ou à 10^{19} , ce qui ne changerait pas l'ordre de grandeur. Quelle que soit la marge d'erreur dont nos estimations successives ont pu être l'objet, l'ordre de grandeur de notre résultat se situe en effet entre 10^{15} et 10^{20} .

Bien qu'énorme en valeur absolue, ce chiffre reste dérisoire comparé au nombre total des livres de la Bibliothèque : $25^{1.312.000}$. Si toutes les phrases prononcées par tous les hommes morts ou vivants depuis qu'ils parlent avaient été enregistrées, transcrites et imprimées, les livres qui en résulteraient, tout en ne pouvant être rangés dans aucune bibliothèque réelle, n'occuperaient qu'une place infime dans l'idéale Bibliothèque de Babel.

Même si le nombre des hommes continuait à croître en progression géométrique régulière jusqu'à devenir le décuple de ce qu'il est actuellement, même si les hommes devaient dans l'avenir passer de plus en plus de temps à parler ou à écrire, et le

faisaient de plus en plus vite, préférant par exemple le décuple de ce qu'ils préfèrent actuellement, même si l'humanité devait vivre pendant des millions, voire des milliards de siècles, le nombre des livres possibles à venir n'atteindrait jamais qu'un chiffre variant entre 10^{25} et 10^{30} , ce qui occuperait une place à peine moins infime que celle des livres présents et passés au sein de l'irremplissable Bibliothèque de Babel.

Borges joue sur un fait intellectuellement bien connu, mais qu'on cherche rarement à se représenter : tous les humains parlant et écrivant dans toutes les langues passées, présentes et à venir, ne préféreront qu'une petite partie de toutes les combinaisons possibles de signes verbaux susceptibles de prendre un sens dans une langue quelconque.

Pourquoi un tel intérêt de la part de Borges pour cette question? En tant qu'analyste, je l'entendrais de la façon suivante. La mère, en apprenant le code linguistique à l'enfant, lui fournit la possibilité d'avoir avec elle des échanges infinis : vivraient-ils mille milliards d'années ensemble sans faire autre chose que se parler, elle et lui n'épuiseraient pas le milliardième de ce qui peut se dire entre eux. Borges ne voudrait-il pas également signifier que l'inconscient, c'est-à-dire le corps, qui par lui-même n'a pas de sens, contient, à condition de lui fournir un code, un potentiel infini de sens dont la totalité des hommes passés, présents et à venir ne font au cours de leurs vies qu'actualiser des variantes toujours différentes dans leurs formes, toujours les mêmes dans leur fond? L'inconscient n'est pas seulement l'anatomie fantastique du corps, l'érudition n'est pas seulement la forme moderne du fantastique. A ce point où le corps s'articule avec le code, où l'enfant parle puis écrit pour sa mère dont la bouche parle puis la main écrit pour lui, l'inconscient propose au discours des possibilités de combinaisons fantastiques par leur nombre, par leur forme, par leur contenu. De ce point de vue, l'inconscient est par excellence la chose innombrable, la chose fantastique. Par lui, un homme est personne, tout homme est tous les hommes. Par lui, l'amour de la mère, l'image du corps font du langage et de la logique naissants un objet transitionnel, au sens de Winnicott, plus efficace et plus durable que les ours en peluche ou les poupées, un objet source de jeux et de plaisirs infinis.

★

Le voyage mythique du narrateur à travers la Bibliothèque de Babel est une exploration symbolique du corps de la mère — sein nourricier qui est aussi une bouche parlante, une bouche qui enseigne à l'enfant émerveillé, le code phonologique —, exploration répétée, par Borges enfant, à l'égard de sa grand-mère qui, en lui parlant anglais, l'introduit à la lecture merveilleuse de la littérature fantastique anglaise dont la bibliothèque paternelle était riche. Chaque hexagone est une figura-

tion métonymique de ce corps : il comporte un tuyau pour la respiration, une latrine, des ouvertures et des escaliers pour passer aux hexagones voisins et un casier pour « dormir debout ». Derrière l'ironie de cette dernière expression (le conte, cette bibliothèque se présentent comme une histoire à dormir debout) se cache la position fœtale, celle des enfants non encore nés dans le ventre-cercueil de la mère. Au cours de cette traversée du sein maternel, le narrateur rencontre beaucoup de rivaux, d'« inquisiteurs » épris de percer eux aussi le mystère du grand livre de ce corps. Ils sont tous de sexe masculin. La différence des sexes n'existe pas dans la Bibliothèque de Babel, ce qui revient à dire qu'elle est niée. C'est parce qu'elle est niée que le langage dans cette Bibliothèque se réduit à un code phonologique privé de sa dimension sémantique, et que la seconde articulation de la parole (au sens de Martinet) est supposée par Borges indépendante de la première articulation.

Les critiques ont depuis longtemps remarqué que les sentiments amoureux, paternels et maternels sont les grands absents des contes de Borges. La femme n'est présente que comme objet sexuel attribué en récompense au vainqueur (*L'homme au coin du mur rose*) ou comme fausse récompense qui précipite la perte d'un faux vainqueur (*Le mort*). Elle est un être à violer ou, symétrie inverse, un être qui, telle *Emma Zunz*, va retourner contre l'homme une fausse accusation de viol et en tirer une irréfutable justification pour le tuer en toute impunité.

Revenons aux images du corps les plus archaïques. Cherchons-les dans un conte, *L'Immortel*, dont nous avons analysé plus haut la structure logique. Voici les trois descriptions successives faites au chapitre II par le narrateur-explorateur à la recherche de la cité des Immortels.

Première description. Il se réveille dans le village des Troglodytes. Il est « étendu, les mains attachées, dans une niche de pierre de forme allongée, pas plus grande qu'une tombe ordinaire [...] les parois étaient humides [...] Je sentis dans ma poitrine un battement douloureux [...] Je me penchai et criai faiblement ». Il s'agit là d'un fantasme de naissance.

« Une centaine de niches irrégulières, analogues à la mienne, parsemaient la montagne et la vallée. Dans le sable, il y avait des puits peu profonds; de ces orifices mesquins (et des niches) émergeaient des hommes à la peau grise, à la barbe négligée, nus. Je ne fus pas surpris de constater qu'ils ne parlaient pas et qu'ils dévoraient des serpents. » Il s'agit maintenant d'une représentation fantasmatique du père dévorateur, entrevu avant ou après la scène primitive.

Deuxième description. Le narrateur réussit à pénétrer, par un puits, une grotte et un labyrinthe, dans la Cité des Immortels. « On n'y rencontrait que couloirs sans issue, hautes fenêtres inaccessibles, portes colossales donnant sur une cellule ou sur un puits, incroyables escaliers inversés, aux degrés et à la rampe tournés vers le bas. D'autres, fixés dans le vide à une paroi monumentale, sans aboutir nulle part, s'achevaient, après deux ou trois paliers, dans la ténèbre supérieure des coupoles. » C'est

une variante de la Bibliothèque de Babel : un code qui déraile. C'est aussi un cauchemar d'obsessionnel. (Nous ne nous étendrons pas davantage sur le thème du labyrinthe, à propos duquel la critique a pris l'habitude de s'extasier, dans l'œuvre de Borges. Le labyrinthe, quant à nous, ne semble pas y prendre la signification symbolique ou mythologique que l'auteur lui-même cherche à lui donner. Spatial ou temporel, il représente la pensée obsessionnelle qui se cherche, s'égaré et tourne en rond sur elle-même. C'est en effet une donnée première de l'appareil psychique que de se donner à lui-même une représentation de son propre fonctionnement.)

Immédiatement après cette deuxième description, vient sa traduction sous forme d'image du corps. C'est le récit du cauchemar suscité les nuits suivantes chez le narrateur par sa visite. « Je ne veux pas la [cette ville] décrire : un chaos de paroles disparates, un corps de tigre ou de taureau, où pulluleraient de façon monstrueuse, conjuguées et se haissant, des dents, des viscères et des têtes, pourraient à la rigueur en fournir des images approximatives. » C'est donc bel et bien un fantasme de corps morcelé.

Le point décisif réside selon nous dans la comparaison de ce corps détruit, aux organes séparés et autonomes, avec un chaos verbal. On connaît l'interprétation lacanienne du stade du miroir : l'enfant jubile en contemplant l'image de son corps unifié et en anticipant ainsi imaginairement la maîtrise de celui-ci. Cette interprétation ne s'applique pas à Borges. Nous avons déjà vu la signification différente qu'a pour lui la relation spéculaire. Ici par contre nous devinons au cours de quelle expérience l'enfant Borges ressaisit l'unité de son corps déchiré. Cette expérience est celle de l'acquisition de la parole, du parler espagnol appris de sa mère et du parler anglais appris de sa grand-mère paternelle. Le code qui déraile est une allusion aux difficultés bien connues chez les enfants élevés par un entourage bilingue. La dualité des codes phonologiques jointe au caractère arbitraire de chacun d'eux entraîne des troubles symbolisés par le mythe de la tour de Babel : troubles de la parole (il a très mal parlé au début, confie dans ses souvenirs M^{me} Leonor Borges), troubles des processus psychiques secondaires naissants. D'où, par compensation, le surinvestissement ultérieur de la logique — de toutes les logiques —, la curiosité pour les codes sous leurs formes les plus variées, comme l'expriment plusieurs poèmes de *El Hacedor* :

Labyrinthes, jeux de mots, emblèmes.

(Balthazar Gracian.)

*Atlas et encyclopédies, Orient
Et Occident, siècles et dynasties,
Symboles, cosmos et cosmogonies.*

(Poèmes des dons.)

La maîtrise du code est pour Borges la condition de la maîtrise du corps et des fantômes, liés aux images archaïques du corps, de conception, de naissance, d'exploration interne et de morcellement. Une phrase phonologiquement et sémantiquement correcte, plus tard un discours articulé avec rigueur, plus tard encore un conte construit sur le plus grand nombre possible de structures formelles correctement emboîtées, sont pour lui la condition de cohérence de son corps. Si la parole a un sens, c'est de donner un sens au corps. Nous sommes bien en deçà de ce que Michel Foucault a voulu exprimer par son titre célèbre : *Les mots et les choses*. Avant de dénommer et de classer les choses, la parole parle des lieux imaginaires du corps, et elle parle ainsi avec le double ou triple sens qui la caractérise, car elle parle à partir d'eux, elle parle à leur sujet et elle parle pour eux.

A partir de là peut se comprendre la quête, symboliquement figurée dans *La Bibliothèque de Babel*, puis nettement exprimée dans le titre du second recueil de contes (*L'Aleph*), quête d'un code unique et premier, qui serait le code de tous les codes, quête du point à partir duquel tout s'articulerait, tout s'éclairerait, tout se comprendrait : Aleph, ou Zahir, ou Nom rabbinique de la Divinité, ou cette Rose Jaune que le chevalier Marini entrevit en mourant : « Marini vit la rose comme Adam put la voir dans le jardin de l'Éden et il comprit qu'elle existait dans son éternité et non dans ses phrases, et que nous pouvons mentionner ou évoquer, mais jamais exprimer, et que les hauts et superbes volumes qui formaient dans l'ombre de la pièce une pénombre dorée n'étaient pas (comme sa vanité le rêva) un miroir du monde mais une chose de plus ajoutée au monde.

Marini parvint à cette illumination à la veille de sa mort, Homère et Dante la connurent peut-être aussi » (*Hac.*, trad. fr., pp. 43-44).

Un des textes qui l'expriment le plus clairement est *La parabole du Palais* (*Hac.*, trad. fr., pp. 55-57). Le palais que l'« Empereur jaune » fait visiter au poète est à la fois un jardin et une bibliothèque, un labyrinthe tantôt réel, tantôt composé de miroirs. Il représente aussi un atlas, un jeu de perspectives, un classement catégoriel des couleurs. La réalité s'y confond avec le rêve. « Au pied de l'avant-dernière tour [...] le poète [...] récite la brève composition [...] qui [...] lui procura en même temps l'immortalité et la mort. Le texte en est perdu. Plusieurs tiennent pour assuré qu'il se composait d'un seul vers, d'autres d'un seul mot. Le certain, l'incroyable, est que le poème contenait, entier et minutieux, l'immense palais avec toutes ses célèbres porcelaines, avec chaque dessin de chaque porcelaine, les ombres et les lumières des crépuscules et chaque instant malheureux ou heureux des glorieuses dynasties de mortels, de dieux et de dragons qui y vécurent depuis l'interminable passé. »

Le miniconte comporte deux dénouements symétriques et inverses. Dans l'un : « L'Empereur s'écria : tu m'as volé mon palais, et l'épée de fer du bourreau moissonna la vie du poète. » L'autre est déduit du principe des indiscernables : « Dans le monde, il ne saurait y avoir deux choses égales. Il a suffi [...] que le poète prononce

le poème pour que le palais disparaisse, comme aboli et foudroyé par la dernière syllabe [...] Ses descendants cherchent encore, mais ne trouveront pas le Mot qui résume l'univers. »

La possession joyeuse du nom transfère du sein maternel sur la parole le fantasme du phallus. Elle répare l'angoisse destructrice et morcelante suscitée par la séparation de la mère aussi bien lors du sevrage que de la scène primitive, angoisse que renvoie l'horreur des miroirs. Ici la chair se fait verbe. Le code linguistique, principe et modèle de tous les codes, porte ainsi la marque de l'intérieur charnel de la mère dont il émerge et avec laquelle il fait corps. La nostalgie de cette fusion phallique du sein et de la parole, du corps et du code, s'exprime par la quête mystique évoquée dans ce type de contes. Le symbole par lequel le corps et le code seraient saisis et condensés en un contenant premier et génératif, en un hypothétique principe signifiant d'où découleraient tous les autres signifiants, Borges l'entrevoit mais ne peut le dire. Il représente l'étape de l'illusion, au sens de Winnicott, nécessaire à l'enfant pour se dégager du corps de la mère et comprendre le monde en termes de différences. Il est la forme mentale de l'objet transitionnel. C'est en jouant librement avec les processus de pensée comme avec des parties du corps ou des poupées que l'enfant accède au symbolique. Dans ce symbole, rêvé un et sans différence, qui contiendrait toutes les oppositions pertinentes de sons et de termes, la différence des sexes reste niée, mais une seule et même toute-puissance d'amour et haine s'y unifie; tout ceci fonde la possibilité du sens. Telle est l'intuition extrême atteinte par Borges dans sa régression créatrice.

*

En quoi réside l'originalité de Borges écrivain? Il a renouvelé deux genres littéraires traditionnels, qu'il avait découverts, enfant, dans la bibliothèque paternelle; le genre du conte et celui de la littérature fantastique. Avant lui, les contes étaient composés à partir d'une théorie sous-entendue, philosophique, morale, théologique ou psychologique, qu'ils avaient pour charge d'illustrer. Borges construit ses contes tout autrement : sur des logiques dérivées des formes archaïques de l'image du corps. Avant lui, la littérature fantastique avait exploré divers domaines relevant des sciences de la nature et de l'esprit : physique, biologie, cosmologie, sociologie, parapsychologie. Borges ne fait pas œuvre originale quand, s'inscrivant dans cette lignée, il compose en collaboration une anthologie de la zoologie fantastique, quand il décrit dans *L'Immortel* une architecture fantastique décalquée des réalisations barcelonaises de Gaudí, ou, dans *Tlön Uqbar Orbis Tertius*, une métaphysique fantastique, inspirée de l'idéalisme de Berkeley et de Macedonio Fernandez. Borges a par contre renouvelé ce genre en imaginant une phonologie fantastique, une stylistique fantastique, une toponymie fantastique, une lexicologie fantastique, une épigraphie fantastique, une paléographie

fantastique — en un mot une linguistique fantastique, jusques et y compris, avant que ce dernier ne se soit affirmé et fait connaître, un structuralisme fantastique. Une fantastique de l'érudition? Jugement exact mais restrictif. Les contes de Borges nous offrent en effet plus qu'une simple fantastique de l'édition de textes, de la référence aux sources, de la traduction, du commentaire littéraire. D'une façon bien plus générale, bien plus neuve, bien plus en résonance avec les recherches contemporaines les plus avancées sur les graphes, les systèmes, les modèles, les structures, Borges invente une fantastique du code, qui lui ouvre à son tour d'innombrables portes, celles par exemple d'une fantastique de l'espace, du temps, et de l'entendement...

Quel intérêt présente un examen de son œuvre dans une perspective psychanalytique? Celui de nous laisser entrevoir les processus psychiques inconscients à l'œuvre chez un homme infirme, chez un grand timide, chez un enfant élevé en vase clos par des femmes abusives, resté toute sa vie sous la protection et la dépendance de sa mère, ne recherchant les autres femmes que pour de brèves rencontres; processus inconscients qui lui ont rendu possible de créer une œuvre de génie sur le plan culturel, de se tirer d'affaire par une sublimation restauratrice sur le plan personnel.

Ces processus échapperaient à la saisie de l'analyste qui s'en tiendrait à une explication strictement freudienne. Leur compréhension requiert le recours à des notions découvertes par Melanie Klein : l'angoisse de morcellement et de destruction du corps, la symbolisation primaire et secondaire, la réparation, la constitution des objets internes. La problématique œdipienne est assurément présente et agissante chez Borges. Mais, mis à part *L'homme au coin du mur rose*, *Le mort* et *Emma Zunz* — dans ces deux derniers contes d'ailleurs l'implication est intellectuelle beaucoup plus qu'émotionnelle —, cette problématique œdipienne a d'autant moins inspiré Borges dans l'élaboration de son œuvre qu'il connaissait Freud et l'essentiel de ses théories, que les références, les allusions, les coups de pattes et les clins d'œil à la psychanalyse font partie de sa considérable érudition comme du bagage culturel de notre époque. Le complexe d'Œdipe est maintenant trop connu et trop facilement reconnaissable quand il émerge dans une œuvre en train de se faire pour que les auteurs contemporains, à vouloir être vraiment novateurs, puissent engager sur lui le processus nécessairement inconscient de la création littéraire. A moins, comme cela se voit de plus en plus de nos jours, qu'ils aiment mieux être des fabricateurs que des créateurs. Le génie de Borges est d'avoir en même temps que Melanie Klein effectuait ses découvertes et sans en avoir eu connaissance, imaginé une forme nouvelle de littérature qui constitue à la fois une réalisation imaginaire et une représentation symbolique de quelques-unes des découvertes de celle-ci.

Borges, bibliothécaire aveugle, n'a pu être un écrivain que parce que sa mère chaque soir lui a fait la lecture comme elle le fit une première fois pour son mari atteint de la même cécité et du même démon d'écrire, que parce qu'elle a pris sous la dictée les textes les plus originaux et les plus personnels de son fils au fur et à mesure

de leur composition. Image de deux êtres en un seul corps. Elle est l'œil et la main et le sein. Il en est le cerveau et l'appendice. Il est la bouche qui écoute sa bouche. Il y a donc un même code en diverses langues, tour de Babel, bibliothèque totale, et tous les plaisirs de Babylone. Ce corps fusionné, cette bouche parlante, parlent aux souvenirs, aux images, aux émois que chacun de nous a plus ou moins obscurément conservés de ce qui fut une étape décisive de notre genèse psychique.

Quand je m'interroge sur le plaisir si vif que je prends à lire et à relire Borges je pense à un poème d'*El Hacedor*, qui n'est jamais cité, à cause sans doute de sa tournure apparemment fort peu borgésienne, et dont la chute résume pour moi ce qu'à travers toute son œuvre, Borges me semble avoir cherché à dire, son expérience cruciale d'enfant et de conteur, l'opération par laquelle le code, un code quelconque permet d'ordonner et de communiquer tout ce qui est ressenti de son propre corps et de cet autre corps dont le premier n'est pas encore complètement différencié, corps de la mère, corps d'un jardin, corps d'un quartier de banlieue.

Voici des extraits de ce poème intitulé : *En commençant l'étude de la grammaire anglo-saxonne* (Hac., trad. fr., pp. 113-114).

*Au terme de cinquante générations...
Je reviens sur la rive opposée d'un grand fleuve...
Aux mots rudes et laborieux
Qu'avec une bouche devenue poussière
J'ai employés aux jours de Northumbrie et de Mercie
Avant d'être Haslam ou Borges...
Symboles d'autres symboles, ces mots me semblent
Variantes de l'anglais ou de l'allemand à venir.*

.....
*Loué soit l'infini
Labyrinthe des effets et des causes,
Qui, avant de me présenter le miroir
Dans lequel je ne verrai personne ou je verrai un autre,
M'accorde la pure contemplation
D'un langage de l'aube.*

Borges est le conteur de l'aube du langage. Il nous fait partager l'émerveillement joyeux de l'enfant qui découvre que son corps coïncide avec un code et qu'il peut jouer avec ce code tout comme sa mère et lui ont jusqu'ici joué avec le corps de l'autre. Il nous communique l'ivresse de penser que la polysémie des symboles, que les combinaisons infinies permises grâce à tout code, une vie, toutes les vies de tous les hommes passés, présents et à venir, ne les épuiseront pas. Démontrer afin de les maîtriser les mécanismes de cette polysémie, de ces combinaisons, devient alors

un moyen pour réparer le temps qui s'écoule, la mort qui se répète dans chaque séparation, un moyen pour surmonter l'horreur des miroirs quand ils nous renvoient de notre corps l'image morcelée, quand s'y reflète cette autre image, dangereuse et désirable, d'un sein, ou d'un couteau.

La recherche psychanalytique sur l'image du corps, sur l'espace imaginaire est à l'heure actuelle en plein développement. Sami-Ali termine son ouvrage *De la projection* (Payot, 1970) sur l'idée d'une activité synthétique de l'appareil psychique issue du processus primitif de la projection et « qui fait apparaître le corps comme le schéma de tous les schémas ». Une fois de plus l'artiste aura précédé le savant. Borges a eu cette intuition avec trente ans d'avance, et il a passé quinze ans de sa vie à nous la conter.

DIDIER ANZIEU