

Poetica et analytica n° 1 , *Januar 84*

SOMMAIRE :

| | |
|---|-----|
| Per Aage Brandt : <u>Borges - un mystique cool</u> | 2 |
| Kasper Olsen : <u>Abjonction et carré sémiotique</u> | 16 |
| Per Aage Brandt : <u>Échanges et narrativité</u> | 26 |
| Niels Egebak : <u>Vers un principe de réalité généralisé</u> .. | 47 |
| Anders La Cour : <u>La "dissolution" du symptôme</u> | 81 |
| Per Aage Brandt : <u>El sujeto que habla</u> | 131 |

Per Aage Brandt

BORGES - UN MYSTIQUE COOL

Esquisse d'une lecture d'Emma Zunz

Maintenant donc que nous allons pénétrer dans la Ténèbre, qui est au-delà de l'intelligible, il ne s'agira même plus de concision, mais d'une cessation totale de la parole et de la pensée. Là où notre discours descendait du supérieur à l'inférieur, à mesure qu'il s'éloignait des hauteurs, son volume augmentait. Maintenant que nous remontons de l'inférieur au transcendant, le volume de nos paroles se rétrécira...

(Pseudo-Denys, Hiérarchie céleste) (C'est nous qui soulignons).

La littérature n'est pas un simple tromper elle est le dangereux pouvoir d'aller vers ce qui est, par l'infinie multiplicité de l'imaginaire. La différence entre le réel et l'irréel, l'inestimable privilège du réel, c'est qu'il y moins de réalité dans la réalité, n'étant que l'irréalité niée, écartée par l'énergique travail de la négation et par cette négation qu'est aussi le travail. C'est ce moins, sorte d'amaigrissement, d'amincissement de l'espace, qui nous permet d'aller d'un point à un autre, selon la heureuse façon de la ligne droite. Mais c'est plus indéfini, essence de l'imaginaire, qui empêche K. d'atteindre jamais le château, comme il empêche pour l'éternité Achille de rejoindre la tortue, et peut-être l'homme vivant de se rejoindre lui-même en un point qui rendrait sa mort parfaitement humaine et, par conséquent, invisible. (Blanchot, Le livre à venir, p. 119) (C'est nous qui soulignons).

Ces citations indiquent, chacune à sa manière, ce qu'aucune lecture de Borges n'évitera d'assumer: la pertinence des deux "plans" articulés par une logique dont il faut qu'une fiction rende compte. Deux registres s'opposent et se rencontrent, celui d'une réalité que Blanchot définit parfaitement par ce moins (d'information, d'événements, de traces, de signes etc.) qui nous permet d'aller d'un point à un autre et d'en faire ainsi un espace global raisonné; et celui d'un réel défini corrélativement par son plus, voire son trop, qui fait qu'inversement, comme le note le Pseudo-Denys, le volume du langage se rétrécit. Plus il y a à voir, moins il y aurait à dire; et entre les deux pôles, plans ou registres, un imaginaire à traverser dans le deux sens de l'aller et du retour jamais identique à l'aller.

Tout se passe, et éminemment dans L'Aleph dont il est question dans le texte de Blanchot, comme si ce qui s'écrit s'éloignait de ce qui se dit, dans cette traversée. Le langage du fini, de la vie et de son espace, du distinctif homogène et exotérique, qui est celui du dire, est relayé pour un instant qui est une éternité, par un langage de l'infini, de la mort et de son lieu, du non-distinctif (voire du conjonctif: c'est la liste de ce que l'aleph ou l'extase du prêtre maya dans L'Écriture du Dieu permet de voir), hétérogène et esotérique. Différence en quelque sorte quantitative: on ne peut pas tout dire, et quand au moins on dit le tout, cela ne donne plus de sens, ne relève plus du dicible, mais glisse vers le scriptible pur, où le silence équivaut à n'importe quel rapport, et n'importe quel dire à tout autre (comme dans L'Ethnographe).

Le registre de la réalité, non désertique, non-labyrinthique, relève de l'histoire, perspectiviste, comme rapport lointain, distrait, distancé, au monde. C'est le vraisemblable, le croire, et chez Borges, par excellence le discours public, politique, journalistique (d'où notre épithète baudrillardien d'exotérique), voir L'Aleph, La mort et la boussole, et Emma Zunz que nous allons étudier de plus près. Ce vraisemblable forme surface lisse, mais n'empêche pas le sujet de glisser, à des moments imprévisibles, dans l'autre registre, comme l'Alice de Carroll, comme par un trou qui s'ouvre chaque fois que ce sujet devient impliqué, acteur, et doit s'approcher pour agir: l'action bascule dans la passion¹, puisque la distance actionnelle entre le point du sujet et celui de son objet fractionne à l'infini, rend illusoire la détermination fidéidigne qui y donnait lieu. Défi de toute philosophie de l'action.

Sémiotiquement parlant, il s'agit d'un passage du monde-selon-les-symboles, du symbolique (selon Peirce), à un monde-selon-les-indices, à un indiciel trop riche en traces (information etc.) pour que son réel ne se laisse "symboliser", réduire à un sens déterminé. La trace indicielle est indécidable, son sens se perd dans le labyrinthe de son lieu. La mort - pour celui qui la donne ou la reçoit - est bien

réelle, et ne relève de la réalité que comme fait terne, chronologique. Tout ce qui est irréversible - naissance, blessures, mort - et qui ouvre les séries d'échanges réversibles, rythmiques - dons, vengeances - de l'intersubjectif, renvoie à ce réel, y perd son sens. L'idéalisme quotidien célébré par tout réalisme à beau se défendre contre cette perte, en se vouant au nécessaire, historique (arythmique), elle survient toujours, comme une inquiétante étrangeté, comme de l'intérieur. La mort, le don, n'ont jamais vraiment de cause. D'où l'attrait du scénario policier, de Poe à Borges (voir le Borges oral, 1980, où ce lien est établi); le détective devient héros en tant que sujet de passion intellectuelle (cf. le Lönnrot de La mort et la boussole).

Mais ce rapport étrange entre réalité (symbolique) et réel (asymbolique), où le croire se défonde dans un savoir qui ne peut pas ne pas se perdre dans un non-savoir qui est en même temps expérience de vérité, il faut qu'une fiction nous l'écrive, nous n'en avons aucune mémoire, car cela est impossible (le non-savoir laisse trop de traces, des traces trop riches, comme la douleur et l'amour) par contre, le trajet rend la mémoire réalitaire douloureuse, que ne fait, obstinée, que patrouiller le contour du trou, tourner en rond, tout en faisant semblant de marcher droit². La mémoire et sa version invertie, l'espérance, se trouvent à jamais marquées, transformées en formalités, par le contrat de ce qui du monde est introduit par la fiction, même si cela, on a du mal à le désigner positivement, conceptuellement. Surtout si l'on résiste à le mythologiser, ou le téologiser³.

Emma Zunz (le conte se trouve dans L'Aleph, 1949) est donc une jeune ouvrière de l'usine textile de Loewenthal, située dans une misérable banlieue de Buenos Aires. Son père, qui a été caissier-comptable dans l'entreprise pendant que Loewenthal était directeur-gérant (il en est devenu le co-propriétaire grâce à cette affaire, comprend-t-on), vient de se suicider au Brésil, où il vivait sous le nom de Manuel Maier depuis qu'il fut accusé de fraude⁴ - par son directeur-gérant, qui avait lui-même commis cet acte. C'est ce qu'Emanuel Zunz avait confié à sa fille avant de partir;

Loewenthal ne sait pas, bien entendu, que la fille vit depuis six ans avec cette certitude douloureuse.

Immédiatement, comme machinalement, Emma prépare une vengeance qui fera triompher la justice de Dieu (car elle est croyante) sur celle, si déficiente, des hommes. Elle se fait déflorer (car elle est vierge) par un marin dans le port, se présente dans le bureau de Loewenthal comme délatrice de ses camarades qui organisent en ce moment une grève (car elle hait la violence), et profite d'un instant où son patron lui tourne le dos pour le tuer avec le pistolet que ce précautionneux garde dans son tiroir. Malheureusement, Loewenthal meurt avant d'entendre le discours sur la justice divine que la jeune femme avait préparé et remémoré soigneusement. Toujours machinalement, elle prend le téléphone et déclare à la police qu'elle a été violée par M. Loewenthal qui l'avait fait venir sous prétexte de vouloir s'informer sur la grève, et qu'elle l'a tué en se défendant.

On la croit, tout réussit (sauf la vengeance, au niveau du réel), car "tout est vrai", comme le note le narrateur dans son épilogue:

"La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios".

Voilà la trame narrative de ce récit. Le mysticisme est plutôt dans le descriptif. Mais la relation entre narrativité et descriptivité est très étroite, il nous faut la suivre dans ses grandes lignes.

Dans une première séquence (A), c'est le père qui apparaît dans le rôle du sujet de passion. Il est posé dans un rapport contractuel à son gérant et en même temps trahi par lui; c'est la catastrophe (Destinateur = Traître), et il y perd son nom et en dernière instance, la vie. Le moment catastrophique engendre un discours - c'est là un principe de notre narratologie du sujet de passion⁵ -, à savoir le secret confié à la fille. La version inverse (A') de la séquence

manifeste un effet parallèle, c'est le discours réalitaire divulgué par la presse, selon laquelle le traître serait Emanuel Maier.

| | | | | |
|----|----------------|------------------|--------------------|-----------------|
| A: | <u>contrat</u> | <u>traîtrise</u> | <u>catastrophe</u> | <u>discours</u> |
| | S | S | S = S | secret |
| | o | 1 | o 2 | |
| | L. | E.Z. | L. | |
| | | | | |
| A' | E.Z. | L. | E.Z. | mensonge |

Une dernière séquence (C) fait apparaître Emma dans le double rôle de sujet contractuel et de traître. Elle fait semblant de venir voir son patron par loyauté et le fait pour le tuer. La fille prend donc la place du père dans l'inversion de A, inversion qui caractérise bien sûr toute structure de vengeance; le discours du mourant devait par conséquent refléter le sens de cet acte, seulement l'explication de notre vengeresse s'attarde, et son effet fait défaut.

Lisons cette page:

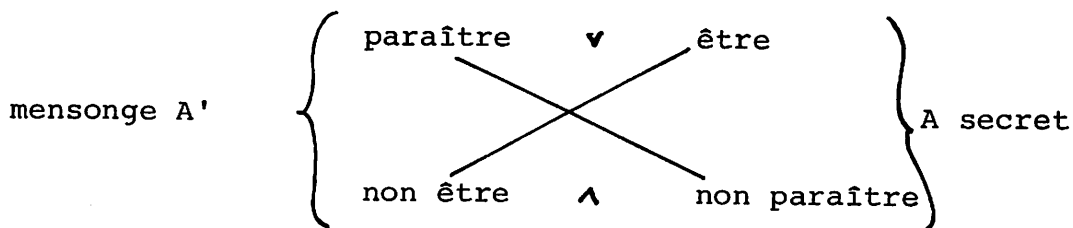
"Ante Aarón Loewenthal, más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ello. No podía no matarlo, después de esa minuciosa deshonra. Tampoco tenía tiempo que perder en teatralerías. Sentada, tímida, pidió excusas a Loewenthal, invocó (a fuer de delatora) las obligaciones de la lealtad, pronunció algunos nombres, dio a entender otros y se contó como si la venciera el temor. Logró que Loewenthal saliera a buscar una copa de agua. Cuando éste, incrédulo de tales aspavientos, pero indulgente, volvió del comedor, Emma ya había sacado del cajón el pesado revólver. Apretó el gatillo dos veces. El considerable cuerpo se desplomó como si los estampidos y el humo lo hubieran roto, el vaso de agua se rompió, la cara la miró con asombro y cólera, la boca de la cara la injurió en español y en ídich. Las malas palabras no cejaban; Emma tuvo que hacer fuego otra vez. En el patio, el perro encadenado rompió a ladrar, y una efusión de brusca sangre manó de los labios obscenos y manchó la barba y la ropa. Emma inició la acusación que había preparado. ("He vengado a mi

padre y no me podrán castigar..."), pero no la acabó, porque el señor Loewenthal ya había muerto. No supo nunca si alcanzó a comprender. /Los ladridos tirantes le recordaron que no podía, aún, descansar..." (C'est nous qui soulignons).

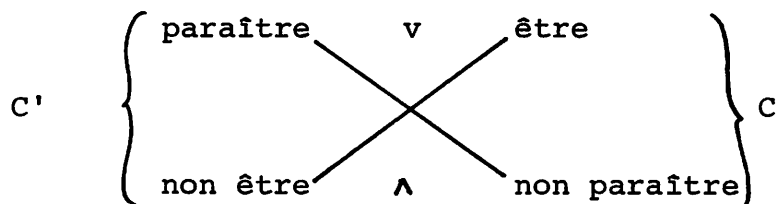
La cascade de versions du rompre - déjà préparée par deux actes significatifs antérieurs: déchirer la lettre annonçant la mort du père, déchirer les billets reçus du marin qui avait causé le "minutieux déshonneur" évoqué ici par ces "lèvres obscènes et les taches de sang" - est déclenchée par autre chose que le motif réalitaire, par quelque chose de bien plus grave et d'innommable, et qui nous renvoie à la séquence intermédiaire (B) à laquelle il nous faut revenir; tout se rompt, aucun échange permettant de faire fonctionner une vengeance du père n'est plus possible, c'est la débâcle du sens, un labyrinthe ultra-rapide (le temps se rétrécit) où disparaît l'univocité de l'acte comme tel - l'acte se transforme en pur événement, sans sujet de vouloir - et où vient à dominer un signifiant terriblement cynique, l'aboïement du chien qui va programmer les mouvements machinaux de la protagoniste.

| | | | | |
|----|----------------|------------------|--------------------|-------------------------------------|
| C: | <u>contrat</u> | <u>traîtrise</u> | <u>catastrophe</u> | <u>discours</u> |
| | S o Emma | S 1 L. | S 2 Emma | S = S o 2 injures polyglottes |
| C' | L. | Emma | L. | simulacre et mensonge |

Tout comme la première séquence est double (A et A'), composée d'une version officielle, exotérique, et d'une autre, secrète et ésotérique, c'est-à-dire d'un paraître (A') et d'un être (A), qui ensemble forment une unité de sens véridictoire - tout un carré:



Cette dernière séquence comporte donc une composante exotérique, vraisemblable, un paraître (C') qui va triompher dans la presse grâce à la richesse des traces: "La historia era increíble, en efecto, pero... etc.", des indices qui montent du puits du vrai; et une composante d'une autre nature, ésotérique, un être (C) qui est bien là, dans le bureau, comme autre du prétendu viol⁶:



Seulement, ce qui filtre de l'être vers ce paraître et qui permet de persuader, puisqu'il faut toujours que le vraisemblable s'installe sur quelques indices décidabilisés pour s'établir juridiquement, filtre et persuade d'autant mieux qu'il provient de la richesse d'un labyrinthe, d'un lieu non maîtrisé par un sujet activiste. En ce sens, l'unité de "sens" C-C' est un simulacre authentique, une unité véridictoire sans fondement dans un être fini, distinctif, actionnel, qui puisse figurer comme "secret" sous le "mensonge". La passion d'Emma rompt la finitude de son motif mémorable et la jette dans un infini local, fractal, qui fait résonner le silence à travers la concision même de sa narration:

"Referir con alguna realidad los hechos de esa tarde sería difícil y quizá impropio. Un atributo de lo infernal es la irrealidad, un atributo que parece mitigar sus terrores y que los agrava tal vez. ¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde?..." (Nous soulignons).

C'est que, dans ce puits, ce trou dans la trame ironiquement intacte quant à la "réussite" de l'"action" et la symétrie des deux unités A-A' et C-C', s'intercale une séquence (B) qui fait implorer le texte-programme réalitaire, comme si un réel attirait vers lui le fragment de réalité qui devait faire pont entre A et C comme échange de discours (se-

cret d'Emma contre aveu de Loewenthal), à la manière de l'inconscient qui s'attire les noms propres et crée des lacunes, des oublis, des actes manqués en conséquence. Ici, le discours d'Emma à Loewenthal est retardé par ce que laisse en elle de traces l'épisode préparatoire de la prostitution simulée, nécessaire au vraisemblable, mais trop grave pour ne pas détourner irrévocablement le "sens" de cette action narrativement subordonnée, instrumentalisée, comme question du père, vers la question de celle qui se donnait elle-même comme son instrument, instrument de sa vengeance, et qui se trouve profondément mise en question au niveau du labyrinthe du désir:⁷

"El hombre la condujo a una puerta y después a un turbio zaguán y después a una escalera tortuosa y después a un vestíbulo (en el que había una vidriera con losanges idénticos a los de la casa en Lanús [référéncie à un souvenir d'enfance avec parents heureux]) y después a un pasillo y después a una puerta que se cerró. Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman. / ¿En aquel tiempo fuera del tiempo, en aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces, pensé Emma Zunz una sola vez en el muerto que motivaba el sacrificio? Yo tengo para mí que pensó una vez y que en ese momento peligró su desesperado propósito. Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían. Lo pensé con débil asombro y se refugió, en seguida, en el vértigo. El hombre, sueco o finlandés, no hablaba español; fue una herramienta para Emma como ésta lo fue para él, pero ella sirvió para el goce y él para la justicia". (La phrase du narrateur soulignée par nous).

Ce qui se passe entre cet homme et elle est en quelque sorte identique à ce qui s'est passé entre le père et la mère, et qui a laissé une trace comparable au billet qu'elle rompt, à savoir elle-même. La méconnaissance interminable de l'autre est la même; qui est elle alors? Le "fruit" d'un autre acte manqué, d'une rencontre qui n'a pas eu lieu (que dans le réel).

| | | | | |
|----|----------------|----------------|---|---------------------------------|
| B: | <u>contrat</u> | <u>rupture</u> | <u>catastrophe</u> | <u>discours</u> |
| | | | S = S | impossible: (biographie) |
| | S o | S 1 | S o | billet d'argent, identité d' |
| | père, dieu | Emma | 2 marin ("la cosa hor- rible...") | Emma |

Elle, fruit d'amour, billet d'argent, sceau d'une non-rencontre, se morcelle comme corps, se rompt:

"Cuando se quedó sola, Emma no abrió en seguida los ojos. En la mesa de luz estaba el dinero que había dejado el hombre: Emma se incorporó y lo rompió como antes había roto la carta. Romper dinero es una impiedad, como tirar el pan; Emma se arrepintió, apenas lo hizo. Un acto de soberbia y en aquel día ... El temor se perdió en la tristeza de su cuerpo, en el asco. El asco y la tristeza la encadenaban, pero Emma lentamente se levantó y procedió a vestirse..." (Nous soulignons).

Le sujet se trouve confronté, sur la table de nuit, à son propre être, impossible. L'argent du marin, le pain de Dieu (donnez-nous aujourd'hui...), le don de la vie: elle s'incorpore, l'incorpore, tristement. Elle se met à circuler dans la ville, comme l'argent, qui "contamine" les choses de son non-être pourtant invisible, invraisemblable:

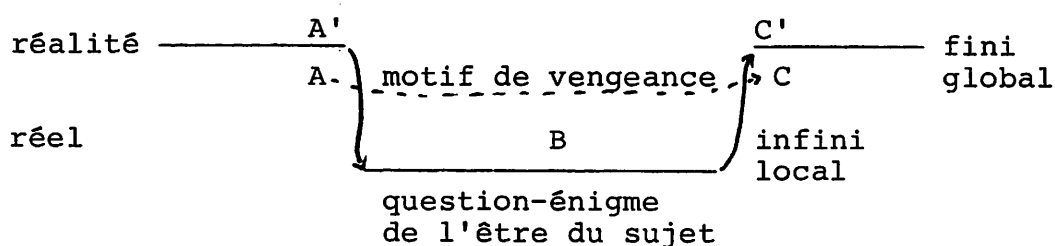
"Quizá le confortó verificar, en el insípido trajín de las calles, que lo acaecido no había contaminado las cosas ..."

La continuité réalitaire est rompue, Emma est souillée, corrompue, par le labyrinthe de sa propre origine, sa question d'être, son "fantasme originaire". La continuité de son langage est apparemment intacte, mais marquée comme par un ton ("verdadero era el tono...", une tonalité, une tristesse de désert. L'expérience, mystique mais cool de par cette tonalité, lui fait voir, revoir, le monde des choses comme une opacité presque délestée de son sens:

"Viajó por barrios decrecientes y opacos, viéndolos y olvidándolos en el acto... Paradójicamente su fatiga venía a ser una fuerza, pues la obligaba a concentrarse en los pormenores de la aventura y le ocultaba el fondo y el fin".

Dans la mesure où le lien narratif entre les séquences

passe par l'instance du discours, qui doit faire chaîne (chaîne de "signifiants" entre la lettre rompue, le billet d'argent rompu-déchiré, le déchaînement d'injures de Loewenthal) pour faire sens, ce sens est ici un sens-limite: un renvoi à un sans-fond qui paradoxalement fait fond pour le sens. Nous pouvons ainsi relier la topologie d'abord esquissée à la série des séquences, et noter le parcours complexe qui est la structure à la fois narrative, topologique et métaphysique de ce récit:



Cette structure met en place une transformation, non pas au sens pragmatique où ce terme est surtout employé à propos du parcours narratif, mais dans une acception éminemment "véridictoire"⁸: une unité de sens (A-A') est défondée et métamorphosée en simulacre; l'effet de vérité imputé à la première se rompt, tombe dans le puits de l'infini local, et se voit remplacé par une force persuasive qui est celle de ce qui n'a de fond que dans l'impossible, l'indécidable, - c'est peut-être l'"affect" sans "représentation" dont il est question chez Freud.

La logique d'Emma Zunz se retrouve très directement dans des fictions seulement esquissées comme L'Ethnographe, dans beaucoup de fragments narratifs qui sélectionnent des traits structuraux - l'action comme labyrinthe dans La loterie de Babylone, le langage comme indécidable dans La Bibliothèque de Babel, la mémoire comme liée à la finitude réalitaire dans L'Aleph et Funès - et dans les essais métaphysiques sur le problème du temps; d'autres textes évoquent de plus loin - surtout les poèmes - cette irréconciliabilité de la réalité (ou du symbolique) et du réel: elle n'est pourtant jamais perdue de vue dans l'oeuvre de Borges. Idée ou figure, principe philosophique ou poétique - cette distinction ne se justifie plus, dès qu'il s'agit, comme chez les mystiques,

d'une interrogation sémiotique du quotidien même et comme tel (et ni comme symptôme, ni comme prétexte) - elle marque quiconque y touche, sauf peut-être les critiques littéraires, qui manifestent leur embarras dans tout un musée d'identifications frustrées⁹ (Borges théologien, bourgeois, idéaliste, farceur et mystificateur, réactionnaire, voire fasciste; ou Borges élitiste, irresponsable, aristocrate, dandy etc.). C'est que ces textes pensent, ils font ce que leur analyse devrait faire. Ils catalysent cette interrogation et ponctuent les globalismes qu'ils rencontrent sur leur chemin erratique. C'est ainsi qu'ils créent sans doute, à l'instar des mystiques hot, leurs communautés un peu partout: celles des amateurs de chiens, des espions, des complices, des infâmes, des polis, des distraits, des discrets, des malheureux vigoureux, des lecteurs. Seulement, on ne peut pas le savoir, parce qu'ou bien ils ne se parlent pas, ou bien ils se disent n'importe quoi.

Notes:

- 1 Ce qui problématise toute narratologie activiste qui voudrait capter la structure de ces fictions, et peut-être de la fiction.
- 2 Borges (Entretien avec Roberto Alifano, Le Magazine littéraire n° 180, 1982):
 "... le temps est fait de mémoire. Nous autres, en tant qu'individus, sommes faits pour une bonne part de mémoire, de notre pauvre et malingre mémoire. Et la mémoire à son tour, est faite pour une bonne part d'oubli... Boileau:
 ... Le moment où je parle est déjà loin de moi..." (p. 87).
- 3 En jouant avec le concept théologique d'éternité ("Platon essaie de résoudre le problème du temps en créant l'une des plus belles inventions humaines: l'éternité. Je parle d'invention humaine parce que je ne suis pas croyant...") Borges remarque entre autres choses:
 "... Blake dit que l'éternité est un don du temps. Il faut essayer de développer ces paroles d'une grande sagesse: si tout l'être nous était donné - l'être, plus que le monde - , si l'on nous montrait une seule fois l'être tout entier, nous en mourrions à coup sûr, nous serions anéantis. Au lieu de cela, comme dit Blake, le temps est un don de l'éternité. L'éternité nous permet de connaître toutes ces expériences sur un mode successif. Nous avons le jour et la nuit, les heures et les années; nous avons la mémoire, les sensations présentes et puis nous avons l'avenir, dont nous ignorons encore la forme, mais que nous pressentons ou redoutons. Tout, absolument tout, nous est donné sur un mode successif - sagement, ajouterais-je, car si tout nous était donné d'un coup, l'être humain ne pourrait supporter cette charge terrible, la charge de l'être de l'univers tout entier. / L'éternité nous permet donc de vivre selon la succession. Schopenhauer disait que, par bonheur pour nous, notre vie était divisée en jours et en nuits, interrompue par le rêve. Nous nous levons chaque matin, accomplissons notre étape

diurne, puis nous dormons. Sans le rêve, vivre serait intolérable et nous ne serions pas maîtres du plaisir; peut-être la notion de plaisir n'existerait-elle pas. La totalité de l'être nous est une impossibilité. Tout nous est donné, heureusement, de façon graduelle". (ibid. 88).

Je souligne le passage qui introduit le thème du rêve, apparemment incongru dans la logique de l'argument. La vie serait insupportable sans le rêve, c'est-à-dire non pas que l'éveil réalitaire serait intolérable sans le rêve labyrinthique, bien sûr; mais inversement, que l'éveil, comme trop de réel, comme trop d'éternité, est vivable dans la mesure où il ne se donne que dans le clignotement offert par la linéarisation réalitaire et donc la rédaction appauvrissante que représente le rêve (cf. encore L'Écriture du Dieu); à la limite, la mort et le réveil coïncident.

D'ailleurs, le traducteur de l'entretien, Robert Louit, aurait pu mettre simplement sommeil pour le sueño de Borges: celui-ci ne se réfère pas au contenu de ce qui interrompt l'éveil et ainsi le transforme en réalité; et notre remarque serait moins opportune, sinon moins pertinente. Il est facile de montrer que le rêve est en effet du côté de la distance, de la fatigue, de la répétition, du symbolique, et donc de l'insoutenable, l'infondable réalité, chez Borges.

- 4 Emanuel Zunz devient Manuel Maier, sa fille s'appelle Emma. Petit jeu anagrammatique cabbalistique sur emet (vérité) et met (mort) qui resurgit par ailleurs chez un autre "cabbaliste", Georges Pérec, dont La Disparition fait également disparaître cette lettre pour signaler le rapport, dans le réel, entre les deux effets.
- 5 Voir La Diégésis, U.N.A.M., Mexico, à paraître. Et notre thèse, Sandheden, sætningen og døden (La vérité, la phrase et la mort), Aarhus 1983.
- 6 Il ne s'agit pourtant ni de la vengeance, ni du "châtiment", qui maintient comme motif au moins un instant la volonté de tuer d'Emma, puisqu'elle revient à la formule

mémorisée au moment d'expédier son adversaire dans l'éternité. Entre ce "châtiment" et la "vengeance" comme motifs notoires, il y a l'aboïement du chien, et ce n'est pas là un motif, plutôt un moteur cybernétique programmant la machine de la motricité d'Emma en proie à sa passion, au réel. Un pur principe rythmique.

- 7 C'est une des rares fois, sinon la seule, où Borges parle de l'acte sexuel et se prête à une lecture psychanalytique; il est vrai que, cette sexualité, labyrinthe et désert par excellence, invite peut-être plus à une lecture borghesienne de la problématique du désir que l'inverse...
- 8 Ceci renvoie à nos Quelques remarques sur la véridiction, Actes Sémiotiques, IV, 31.1982 (Documents du Groupe de Recherches Sémio-linguistiques, E.H.E.S.S., Paris), mais voudrait problématiser le statut de l'unité véridictoire que représente le carré, plus profondément, ou de manière plus élémentaire, que ce travail n'avait fait.
- 9 Gabriela Massuh, Borges: Una estética del silencio, Ed. Belgrano, Buenos Aires 1980, rend très bien compte de ces effets et y échappe elle-même par sa vaste culture et la finesse de sa lecture, guidée par quelques intuitions de Valéry, de Blanchot.

Kasper Olsen

ABJONCTION ET CARRE SEMIOTIQUE

L'introduction ici proposée de l'"abjonction" est d'abord une affaire tout à fait intérieure à la logique formelle, c'est-à-dire au calcul logique des propositions. Cependant, son intérêt principal se situe plutôt à un niveau "supérieur", au niveau de la "méta-critique" de cette logique qui, on le sait, relève de certaines suppositions fortement métaphysiques, y compris une notion "intuitive" de l'identité-à-soi de chacune proposition prise en charge par le calcul logique. Celui-ci est alors dit opérer "sur" des entités posées a priori; entités dont on ne questionne pas la constitution. - Or, ici comme dans bien d'autres champs théoriques qui à première vue semblent entièrement "clos", il est possible, tout en se plaçant au sein de l'"épistémé" elle-même, de chanter pour faire danser les choses, pour les faire bouger en un mouvement qui révèle un peu du non-pensé sous-jacent. Une telle expérience, dans un domaine face auquel la sémiotique proprement dite ne cesse pas (et non sans peine) de tâcher de définir ses relations, aura peut-être un certain impact là aussi.

I.

Le calcul de la logique formelle consiste en un ensemble d'opérations (jonctions, implications etc.) opérant sur des variables supposées, à savoir les propositions. Dans le cas le plus simple, où l'on pose deux valeurs de vérité (vrai, faux) et ne considère que les relations entre pas plus de deux variables, on aura $2^4 = 16$ opérations (ou fonctions) logiques possibles. Par convention (chose pourtant nullement fortuite) on a sélectionné un petit nombre d'opérations dites "fondamentales", soit: