

« MOI, MALHEUREUSEMENT, JE SUIS BORGES »

Au cours de mes recherches sur l'œuvre poétique de Jorge Luis Borges, je me suis demandé plus d'une fois si, à travers l'inconscient de la création poétique, pouvaient s'élaborer des signes qui renverraient à un au-delà de ce que la volonté et l'intelligence littéraires (à peu près totales chez cet écrivain) voulaient nous faire découvrir.

En général j'ai répondu affirmativement, mais j'ai pensé que cette réponse, en bien des occasions, obéissait plus à une conviction généralisée (que je pouvais traduire par la phrase : « la production poétique est un terrain particulier, où l'inconscient d'une œuvre se révèle plus librement ») qu'à une vérification qui ne laisserait aucun doute dans mon esprit quant à sa validité concrète dans le cas examiné. L'omni-conscience littéraire de Borges bouchait apparemment tous les interstices visibles ; il fallait s'interroger, pourtant (si l'on voulait effectuer une véritable « analyse ») sur ces zones que son discours conscient — même contre son gré — n'aurait pu couvrir.

Mais devant une parole poétique aussi épurée, aussi maîtrisée, aussi corrigée qu'est celle de Borges (à tel point que parfois il est difficile de retrouver les versions originales de ses poèmes ; les changements qu'il introduit d'une version à l'autre sont bien connus), devant une parole poétique, on se risquera à le dire, si « pensée », il devient nécessaire de se méfier de son intégrité, de la décomposer, d'en fouiller les fragments, les creux, les unités les plus simples, les combinaisons que celles-ci parviennent à établir imperceptiblement, pour trouver l'écriture la plus intime d'un poème que la parole « entière », au lieu de révéler, peut en réalité cacher.

Je pense que ce problème est plus évident encore quand, comme dans le cas que nous allons examiner, il s'agit précisément d'observer une des quêtes fondamentales de toute l'œuvre poétique : la quête de l'identité. Alors les problèmes s'ajoutent et se rejoignent, et l'on pourrait même penser que le conflit devient plus aigu, puisque aux formes habituelles et déjà cristallisées d'une censure personnelle viennent se joindre, dans ce cas, des contenus spécifiquement « intimes »

qui entraînent en général un plus grand désir d'occultation.

La quête borgésienne prend à l'origine la forme d'une poursuite anecdotique de sujets, de contenus, de lieux et d'êtres typiques, de figures familières et historiques. Mais, dès les premiers poèmes, on remarque que de telles sollicitations tiennent compte d'une interrogation nettement plus fondamentale : celle d'une écriture, d'une parole poétique capable de les exprimer et, en dernier ressort, de leur donner forme. A mesure que le temps passe, la quête se fait plus méditée, plus profonde : la parole ayant été conquise comme moyen d'expression, il s'agit désormais d'obtenir qu'elle puisse non seulement exprimer mais encore *produire* ce que d'autres niveaux du monde extérieur n'ont pas permis ou facilité. Il s'agit d'obtenir qu'à travers elle on puisse non seulement reconnaître d'autres figures, d'autres entités, mais aussi et surtout celle de l'homme qui les engendre, et de faire en sorte que la parole, outre qu'elle « reflète », *produise* aussi des sens.

Après tant d'années de labeur, le poète semble satisfait. Peut-être commence-t-il à s'y reconnaître dans son travail, peut-être, non content de l'extrapoler et de l'exprimer, est-il en train, de par la relation tellement dialectique que le langage établit avec l'espèce, de le produire à son tour comme homme. Dans l'épilogue de son livre le plus personnel, *Le créateur*, Borges écrit : « Un homme se fixe la tâche de dessiner le monde. Tout au long des années, il peuple l'espace d'images de provinces, de royaumes, de montagnes, de baies, de vaisseaux, d'îles, de poissons, de maisons, d'instruments, d'astres, de chevaux et de personnes. Peu avant sa mort, il découvre que ce patient labyrinthe de lignes trace l'image de son visage ». L'identité fondamentale de Borges, qui est celle qu'il n'a cessé de rechercher à travers maintes « non-rencontres », ne trouve qu'un seul terrain favorable : la parole et la projection littéraire. En effet, « tout au long des années », elle, et elle seule, « trace l'image de son visage » (1).

Le miroir, l'un de ses *leitmotiv* les plus constants, ne lui a jamais renvoyé l'image recherchée. Au contraire, sa présence multiplicatrice et réfléchissante ne fait que le terrifier. Les « autres », à travers lesquels sa personnalité aurait pu se fonder et se construire, ont formé de leur côté une galerie indistincte de personnages sur lesquels le regard vagabond est passé sans savoir ou sans pouvoir se fixer. (Cette fantastique bibliothèque où chacun a écrit sa page, mais personne la « lettre » qui pourrait lui révéler son véritable visage). La renommée et même la gloire littéraire lui ont fait sentir et proclamer que, tout comme Homère, Shakespeare ou Whitman, il était tout le monde et Personne. Par contre, sa propre littérature est la seule à pouvoir, dans l'acte de dessiner le monde, le dessiner aussi lui-même.

On comprend de la sorte l'échec de la tentative de « construction par un 'autre' » dont parle Latan (2). Mais on saisit aussi pourquoi le thème revient si souvent dans les poèmes et les contes : parce qu'il faut intérioriser cet autre et, comme on va le voir, se dédoubler, afin de se reconnaître. Nous trouvons quelques-uns des cas les plus typiques de cette attitude dans : « Poème des dons », « Les miroirs », « La lune », « L'autre tigre », « Allusion à une ombre de mille huit-cent-quatre-vingt-dix et quelque », « Le regret d'Héraclite » (tous dans *Le créateur*), « Le tango », « L'autre », « Emerson », « Junin » (*L'autre, le même*), « Ricardo Güiraldes » (*Eloge de l'ombre*), « Tankas. 6 » (*L'or des tigres*), « Un matin », « 1972 », « All our yesterdays » (*La rose profonde*), « Tu n'es pas les autres » (*La monnaie de fer*).

De tous les textes cités, celui où le problème se trouve énoncé avec le plus de clarté (et la chose ne doit pas être fortuite) est le dernier poème de l'un des recueils les plus récents de Borges. Il s'agit de *La monnaie de fer*, du livre du même titre : « Dans l'ombre de l'autre nous cherchons notre ombre ; / Dans le cristal de l'autre, notre cristal réciproque » (3).

Le thème, avec non moins d'insistance, apparaît aussi dans les contes : « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », « Les ruines circulaires », « La forme de l'épée », « Thème du traître et du héros », « Le Sud » (*Fictions*), « Les théologiens », « Histoire du guerrier et de la captive », « L'autre mort », « Deutsches Requiem » (*L'Aleph*), en constituent quelques exemples, auxquels il faudrait ajouter ceux du dernier recueil de contes, *Le livre de sable*, dans lequel le conte initial s'intitule précisément « L'autre ». Disons en outre que, dans cet ouvrage, le récit « La secte des Trente » décrit un groupe qui vénère « tout autant » le Christ et Judas.

Dans certains exemples cités, les « autres » sont ceux que le poète a voulu être, et qu'il n'a pu être. Dans d'autres, il s'agit de la confusion entre deux êtres opposés : le traître et le héros, le Christ et Judas, etc. Ce dédoublement est intériorisé quand une seule et même personne réunit les deux qualités, qu'il s'agisse du narrateur ou du locuteur lyrique.

C'est sur ce dédoublement intérieur que nous voudrions insister, car c'est lui qui engendre l'image de l'« autre », irrémédiablement cherchée et perdue dans le monde extérieur : ni le miroir (« Quand je serai mort tu en copieras un autre / puis un autre, et un autre, et un autre... ») (4), ni la bibliothèque imprécise (« ... le panthéiste, qui déclare que la pluralité des auteurs est illusoire, trouve un appui inespéré chez le classique, selon lequel une telle pluralité n'a guère d'importance. Pour les esprits classiques, l'essentiel est la littérature, non les individus ») (5), ni même son père (6) ne semblent avoir proposé les figures qui, tout au moins dans l'œuvre et l'analyse de l'œuvre, surgissent comme

des « modèles » sur lesquels se serait construite l'identité. Par contre, le dédoublement intérieur, que l'on peut mettre en relief de façon assez évidente dans sa production littéraire, serait l'instrument approprié pour donner cette image en regard de laquelle il est possible de se construire, en produisant soi-même et en soi-même l'autre, autant « maître » ou « guide » que « sentinelle » ou « ennemi ». Il est utile, à des fins de vérification, de relire le poème « La sentinelle » qui fait état du premier :

La lumière entre et je me souviens ; il est là.
Il commence par me dire son nom, et c'est (on l'aura compris) le mien.
Je retourne à l'esclavage qui a duré plus de sept fois dix ans.
Il m'impose sa mémoire.

Il est dans mes pas, dans ma voix.
Minutieusement je le hais.
Je constate avec délices qu'il ne me voit presque pas.
Je suis dans une cellule circulaire et le mur infini se resserre.
Aucun des deux ne trompe l'autre, mais tous les deux nous mentons.
Nous nous connaissons trop, mon frère inséparable (7).

Quant au second terme, voici ce que l'on peut lire dans « Le labyrinthe » : « Dans l'ombre il en est un Autre, je le sais, dont le sort / est de mettre à rude épreuve les vastes solitudes / qui tissent et détiennent cet Enfer, / de convoiter mon sang et dévorer ma mort. » / Nous nous cherchons tous deux. Plût au Ciel que ce jour / fût le dernier de notre attente. Il convient également de rappeler le poème « Épisode de l'ennemi » (*La monnaie de fer*) dans lequel quelqu'un, muni d'« une canne maladroite », cherche l'écrivain parmi les « vieilles mains » (8).

Il n'est pas de mon intention de me livrer ici à une étude approfondie du thème du double dans l'art et la littérature. Je me limiterai à signaler que, comme le souligne Borges lui-même, il s'agit d'un vieux thème, qui d'ailleurs n'est pas nouveau dans ses œuvres, avec une particularité toutefois : il revient ces derniers temps avec une assez grande insistance. *Le créateur* contenait déjà un morceau classique, « Borges et moi » (9), et le recueil suivant devait s'appeler, de façon significative, *L'autre, le même* (10). Voici que le cycle se ferme, maintenant, avec un récit comme « L'autre », (11) mentionné plus haut, et dans lequel, au dire de l'écrivain, il s'agit d'une « apparition spectrale (qui) a dû surgir des miroirs du métal ou de l'eau, ou simplement de la mémoire, qui fait de chacun un spectateur et un acteur » (12). Le conte présente, au bord d'une rivière, un Jorge Luis Borges âgé de moins de vingt ans confronté à un Jorge Luis Borges septuagénaire. Le second retrouve dans le premier ses années de jeunesse et d'immaturité. Et, surtout, il retrouve, ou trouve, celui-là même qu'il fut, il sent qu'il est en effet le même, tout en étant complètement différent désormais :

« Un demi-siècle ne passe pas en vain. Par notre conversation de personnes aux vastes lectures et aux goûts variés, j'appris que nous ne pouvions pas nous comprendre. Nous étions trop différents. Nous nous ressemblions trop » (13). Dans ce récit, un des derniers de Borges (14), le problème que nous examinons se trouve clairement posé, comme pour elore la parabole.

C'est au plan de la quête de l'identité à travers la parole poétique que l'« autoproduction » de l'« autre » se rattache de façon étroite et indissoluble au langage, au point que toute la création « imaginaire » n'est qu'un produit de la parole. Cet « artisanat créateur de ressemblance » (« And the craft that created a semblance », comme l'écrit Borges dans « L'autre tigre » (15)), l'homme de lettres ne parvient à l'exercer que par sa capacité à mettre en branle une langue déterminée, jusqu'à lui faire « créer » avec des mots la figure ou l'image souhaitée, celle de l'« autre tigre » à partir d'« un système de mots/Humains » (16), ou celle qui se trouve engendrée de la même façon dans « L'autre-Le même » (dont l'écrivain a fait le titre de l'un de ses livres), texte dans lequel l'altérité que « le même » produit pour se connaître restitue circulairement son identité propre.

Aussi m'arrêterai-je tout particulièrement sur le « Poème du quatrième élément » (17) (ce « miroir de l'eau ») qui figure dans *L'autre, le même*. Un premier coup d'œil, rapide et superficiel, m'ayant, semble-t-il, permis de déceler des éléments qui enrichissent le thème, je me suis efforcé, par le commentaire qui suit, de vérifier la valeur de mon intuition.

Le sujet le plus évident de ce poème est constitué par l'eau et ses formes changeantes. Au début, celles-ci sont de simples dérivations de l'eau (sauf au vers 4, qui introduit une comparaison mythologique) : nuage, Maelström, larme. Mais, dans le quatrième quatrain, deux authentiques métaphores font leur apparition : « mouvante montagne qui détruit/Le vaisseau de fer » (dont l'origine pourrait remonter aux anciennes *kennimgar*), et la formule héraclitéenne : « le temps irréversible qui nous blesse et qui fuit » (vers 13-14 et vers 15 respectivement).

L'apparition de ces tropes caractéristiques s'accompagne de l'emploi direct de deux mots servant à désigner des figures de rhétorique : « anaphores » au vers 14, et « métaphores » au vers 16, ce qui nous renforce dans notre impression. En effet, à partir de ce moment, le quatrième élément va servir à établir des comparaisons qui ne seront plus de caractère liquide seulement.

Ce double emploi mérite d'autre part un bref commentaire. Du premier nous dirons simplement qu'il peut s'agir aussi bien d'une relation syntaxique que d'une relation sémantique, relation par laquelle un segment du discours renvoie à un autre segment de ce même discours, dans le cas de l'éta-

blissement d'une relation au sein de la phrase ou dans le cas d'une relation « transphrastique » (18). Il me semble qu'en ce qui concerne cette figure et sa mention explicite dans le poème (mention qui, pour le chercheur, ne saurait à aucun moment être « innocente »), il sera utile de retenir ce caractère de *lien entre des segments*, lien qui apparaît comme syntagmatique ou horizontal et qui, comme on le verra plus loin, semble devoir être important quant aux sens du poème.

Plus encore que le thème de l'anaphore, celui de la métaphore, loin d'être étranger à Borges, a retenu son attention de façon privilégiée, puisqu'il l'a travaillé suffisamment pour acquérir une conscience totale de ses possibilités et de ses limites. C'est la première raison, je crois, pour laquelle ce développement de sa conception de la métaphore est à mettre en rapport avec le poème cité. La seconde raison est peut-être plus hypothétique. Elle commande de se demander pourquoi ce thème a tellement préoccupé notre auteur, au-delà d'un souci d'ordre purement professionnel ou technique. Pourquoi c'est de ce trope, précisément, dont il s'est préoccupé, et non pas de tels autres ? Pourquoi cette « identification volontaire », ce « dédoublement verbal », peuvent l'avoir tellement intrigué ? Il nous est enfin loisible de nous demander dans quelle mesure les thèmes du « dédoublement verbal » métaphorique se trouvent reliés à ce *double créé* par Borges tout au long de ses œuvres de fiction et de ses poèmes. N'y a-t-il pas, à la recherche obstinée du *savoir* d'un dédoublement, une cause plus personnelle que la simple préoccupation technico-littéraire ? Et si c'était la tentative de percer le secret inhérent à la façon dont *un* peut devenir *deux*, toujours par le moyen du même instrument : la parole ?

Gardons-nous d'oublier les implications « linguistiques » du thème de la création, et la manière dont elles se trouvent reliées dans l'œuvre de Borges, que ce soit dans le poème « Le Golem » qui évoque la création d'un homme à travers le langage d'un autre homme, ou dans le récit intitulé « Les ruines circulaires », où le fait de prononcer « les syllabes licites d'un nom puissant » permet de donner vie à un fils. Le plus intéressant, dans ces cas, n'est pas seulement là. Il ne faut pas oublier non plus (et c'est ce qui donne toute sa résonance au cas examiné), qu'il ne s'agit pas d'une simple formule magique mais de l'inévitable, nécessaire et exacte mention d'un *nom*. Autrement dit, la caractéristique première d'un tel phénomène de quête et d'élaboration linguistique est la suivante : il s'agit de prononcer un *nom* déterminé. La seconde en est que ce nom est *secret*. Des exemples semblables abondent dans l'œuvre de Borges : « Le miracle secret », « La mort et la boussole », « L'écriture du Dieu », quelques-uns de ses contes les plus caractéris-

tiques, et, parmi ses essais, « Une justification du faux Basilide » («...le Christ essentiel traversa les cieus superposés et réintégra le *pleroma*. Il les traversa sans dommage car il connaissait le nom secret de leurs divinités » (19)). Citons encore « Emanuel Swedenborg » (poème) :

*Cet homme lointain parmi les hommes ;
C'est à peine s'il appelait par leurs noms
Secrets les anges* (20).

Et renvoyons le lecteur au poème « Le Golem », où le thème trouve son développement le plus large.

Les éléments dont nous venons de faire état nous permettent, pensons-nous, de proposer un bref commentaire (peut-être partiel) du « Poème du quatrième élément ». Rappelons notre propos initial : il ne s'agit pas d'effectuer une analyse du poème, mais d'interpréter certains de ses *indices* consonantiques et anagrammatiques.

Mon hypothèse est la suivante : il s'agit du cas typique d'un poème où Borges, à travers la parole poétique, construit son double — Borges — et, grâce à ce double, se construit lui-même, trouvant de façon fugitive son identité, une identité qu'il a tellement poursuivie et recherchée. Le motif instrumental qui facilite cette rencontre « fluide » est l'eau — ce n'est pas un hasard —, l'eau qui permet, sans être un miroir, le reflet du visage, mais sur une surface plus fuyante, moins « réfractaire ». La rencontre a lieu grâce à l'énonciation simultanée du nom à différents niveaux d'expression (« Souviens-toi de Borges, ton nageur, ton ami », V. 35) et aux niveaux secrets ou occultes des fragments phoniques.

La quête de l'identité et la rencontre toujours brève avec cette dernière deviennent alors un *thème*, et cela est rendu possible par une « liaison de mots » (V. 34) qui, à la manière des termes cabalistiques, ont la particularité (puisque sans eux il n'est pas de « liaison » ni de rencontre possibles), d'être des mots *numériques*.

Borges, comme le rabbin de Prague, réussit à donner vie à un homme, pour quelques instants, en prononçant les « mots que je te dis » (V. 34), et cet homme n'est autre que lui-même, enfin retrouvé et construit grâce au langage devenu ciment par l'action de la parole poétique. Dans ce poème ne manquent pas, ainsi qu'une lecture superficielle permet de le constater, des allusions à certains dieux, au félin, à Protée, au faubourg, à la mémoire, au secret, au labyrinthe, au rêve, au langage, bref, pratiquement à tous les motifs et à tous les lieux communs chers à Borges. La seule omission importante (et surprenante dans un tel contexte, et plus encore en fonction ou motif ou du sujet choisi) est celle du miroir, ainsi que la mention de l'eau, comme reflet, puisque parmi toutes les ressemblances attribuées à l'eau

dans ce poème, celle-là, précisément, fait défaut. En effet, l'eau est représentée comme origine de la vie (troisième quatrain), comme destructrice de navires, comme métaphore du temps (quatrième quatrain), comme labyrinthe (cinquième quatrain), comme demeure de monstres (sixième quatrain), comme matière ultime (septième quatrain). A l'exception d'une allusion très indirecte (« De Quincey, dans le tumulte de ses rêves a vu / Ton océan se paver de visages, de nations » ; V. 29, 30), on ne trouve pas dans ce poème une des images les plus fréquentes de Borges, laquelle revient par exemple dans « Les miroirs » (« ...l'eau spéculaire qui imite / L'autre bleu dans son ciel profond » (21)). Il convient d'ajouter à cela une véritable dérobade, manifeste dans l'emploi de l'archaïque « alfanges » (V. 21) au lieu de « épées », peut-être pour éviter l'écho *ESPejos — ESPadas* (miroirs-épées), et une telle synonymie a été forcément recherchée dans le vers 21 pour éluder ce qui pourtant réapparaît dans le mot suivant (hoSPEDAS-tu loges, tu donnes asile).

La substitution des fonctions du miroir par celles de l'eau est toutefois évidente, même si, conformément à la formule borgésienne, il n'est pas mentionné : « *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* constitue une énorme devinette, ou parabole, dont le thème est le temps ; cette cause secrète interdit qu'il soit fait mention de son nom. Omettre sans cesse un mot, avoir recours à des métaphores ineptes et à des périphrases évidentes, voilà la façon la plus insistante, peut-être, de le désigner » (22).

Une lecture indépendante d'un certain nombre de fragments phoniques nous permet de constater que ceux-ci forment et répètent (secrètement) un nom, un nom que seule une « liaison » de mots soigneusement dissimulés parce qu'épars dans le texte permet de révéler, donnant vie de la sorte au nom qui, à la fin, apparaît ouvertement : Borges (avant-dernier vers). D'un examen partiel, comme je l'ai dit plus haut (mais qui me paraît suffire à ma démonstration), j'en déduis que les segments phoniques *or* et *ge* (avec sa variante *ges*) se trouvent abondamment répétés et distribués dans le poème. En effet, *or* donne lieu à treize occurrences, et *ge/ges* à neuf. Si nous ajoutons à cela la présence assez remarquable des consonnes *g* (vingt-sept fois), et *j* (sept fois), ainsi que de quelques mots anagrammatiques, tels *ORiGen*, *GanGES* (deux fois répété), le tout couronné par le *BORGES* final, il nous est possible de supposer que le « quatrième élément » n'est pas seulement l'eau, mais aussi, et par « reflet », la composition de l'auteur lui-même, ou de son nom, ce qui, dans le cas considéré, revient au même. Il s'agit du « quatrième élément » d'un ensemble dans lequel se trouvent inclus « *Père, Norah, les ancêtres, ta mémoire... Toi même, mère* » (23). Cette construction, véritablement dramatique, se caractérise par des verbes comme *capturer, déchirer, dévorer, détruire, blesser,*

fuir, égarer, et aussi transformer, tisser, nourrir, briller, loger, ourdir, apaiser, laver, aux contours bien définis et riches de suggestions.

Si l'eau est constamment la métaphore de la naissance, et s'il est vrai que tout au long du poème se sont entrelacés, de façon discontinue et effective, des mots et des lettres pour former le nom de l'auteur, la supplique finale n'en paraît que plus évidente : l'eau aura du mal à oublier (ou à ne pas se rappeler) son nageur, *puisque le souvenir se constitue dans le texte non au moyen de qualités plus ou moins extérieures, mais d'éléments précis, ceux-là mêmes que le poète mentionne dans une langue savante au quatrième quatrain : les anaphores et les métaphores.*

Cette quête d'une identité enfin trouvée est constante, comme l'est également sa perte, puisque, sans cette dernière, le poète n'écrirait plus. L'élément liquide « loge » un nom qui, lui aussi, « s'enfuit ». Ainsi se perd en permanence le Nom, qui est l'identité possible, le double créé, son miroir, dans une symétrie imparfaite qui, au-delà des jeux de l'ironie, ne manque pas de le troubler : « Tout le monde vous reconnaît dans la rue : qu'en pensez-vous ? / Enfin, dire que tout le monde me reconnaît dans la rue, c'est un peu excessif ; mais il m'est agréable d'échanger un salut avec des inconnus. J'éprouve de l'amitié à leur égard, et de la reconnaissance... Un jour, j'ai fait la rencontre d'un boxeur. Il s'appelait Selpa, je crois. Je me trouvais en compagnie d'Emma Risso Platero, et nous sortions d'un restaurant de la rue Esmeralda. Selpa s'est présenté à moi et m'a donné l'accolade. Je ne me sentais pas tout à fait à l'aise, mais en même temps je lui savais gré de son geste, voyez-vous... Selpa, au lieu de m'appeler *Jorge Luis Borges*, m'a appelé *José Luis Borges*, et j'ai compris qu'il ne s'agissait pas d'une erreur, mais d'une rectification. Prononcez *Jorge Luis Borges*, et vous verrez combien ce nom est rude. *José Luis Borges* : voilà, par contre, qui est beaucoup plus doux. A quoi bon répéter un son aussi laid que *orge* ? Je pense qu'il n'est pas urgent de répéter cet *orge*, n'est-ce pas ? Je crois bien qu'à la longue je vais finir par figurer dans l'histoire de la littérature sous le nom de *José Luis Borges* » (24). C'est ce malaise qui le pousse encore à ironiser, dans un texte apocryphe, cette fois, en mentionnant son propre nom dans une « histoire de la littérature », mais sans l'accompagner du prénom en « ORGE ». Dans l'épilogue de ses *Œuvres Complètes*, on peut trouver une biographie de l'écrivain, soi-disant écrite en 2074, au nom de Borges, José Francisco Isidoro Luis (25).

Si « comme le dit le Grec dans le Cratyle / le nom est l'archétype de la chose », et si, finalement, le nom de Borges témoigne de son identité, quoi d'étonnant qu'il veuille effacer cette trace pour qu'on ne la retrouve pas dans l'histoire de la littérature qui s'écrira après sa mort ? Signe d'une recher-

che, d'une perte constante, d'une répétition inutile, le *orge*, aujourd'hui gênant, sera demain superflu. Nous constatons entre temps que tout — destructions, constructions et reconstructions — trouve son seul espace dans la parole poétique à travers laquelle, et de façon exclusive, l'écrivain accède à l'unique et fugitive occasion d'être Borges : « Il fait nuit. D'autres, il n'en est point. Avec le vers / Je dois édifier mon insipide univers » (26).

Gerardo Mario GOLOBOFF.

(Texte français revu et citations traduites par Juan Marey)

- (1) Jorge Luis Borges, « Epilogo », in *El hacedor* (Le créateur), in *Obras Completas*, Emecé, 1974, p. 854.
- (2) Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage », in *Écrits I*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 125.
- (3) Jorge Luis Borges, « La moneda de hierro » (La monnaie de fer), in *La moneda de hierro*, Buenos Aires, Emecé, 1976, p. 155.
- (4) J.L. Borges, « Al espejo » (Au miroir), in *La rosa profunda* (La rose profonde), Buenos Aires, Emecé, 1975, p. 127.
- (5) J.L. Borges, « La flor de Coleridge » (La fleur de Coleridge), in *Otras inquisiciones* (Autres enquêtes) in *Obras Completas*, o.c., p. 641.
- (6) A cette affirmation s'oppose toute une critique psychanalytique de l'œuvre de Borges, fondée davantage sur de contestables déductions biographiques que sur une analyse de l'œuvre elle-même. Un bon exemple nous en est fourni par le travail de Didier Anzieu, « Le corps et le code dans les textes de J.L. Borges », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, Paris, n° 3, Printemps 1971, pp. 177-205.
- (7) J.L. Borges, « El centinela » (La sentinelle), in *El oro de los tigres* (L'or des tigres), in *Obras Completas*, o.c., p. 1115.
- (8) J.L. Borges, « Episodio del enemigo » (Episode de l'ennemi), in *La moneda de hierro*, o.c., p. 123.
- (9) J.L. Borges, « Borges y yo » (Borges et moi), in *El hacedor* (Le créateur), in *Obras Completas*, o.c., p. 808.
- (10) J.L. Borges, *El otro, el mismo* (L'autre, le même), in O.C., o.c., pp. 855-949.
- (11) J.L. Borges, « Epilogo » (Epilogue), in *El libro de arena*, o.c., p. 179.
- (12) J.L. Borges, « El otro », in *El libro de arena*, o.c., p. 19.
- (13) « El otro » est paru pour la première fois dans *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 15 septembre 1974, pp. 6-7.
- (14) J.L. Borges, « El otro tigre », in *El hacedor*, in O.C., o.c., pp. 824-825.
- (15) Id., p. 825.
- (16) J.L. Borges, « Poema del cuarto elemento » (Poème du quatrième élément), in *El otro, el mismo*, o.c., pp. 869-870.
- (17) Cf. Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975, pp. 323-330. Voir en outre Julia Kristeva, *Semiotique, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, pp. 80-83 et 90-100, et Michel Maillard, « Anaphores et cataphores », in *Communications*, Paris, n° 19, 1972, pp. 93-103.
- (18) J.L. Borges, « Una vindicación del falso Basilides » (Une justification du faux Basilide), in *Dis-cussion*, in O.C., o.c., p. 214.
- (19) J.L. Borges, « Emanuel Swedenborg », in *El otro, el mismo*, in O.C., p. 909.
- (20) J.L. Borges, « Los espejos » (Les miroirs), in *El hacedor* (Le créateur), in O.C., o.c., p. 814.
- (21) J.L. Borges, « El jardín de los senderos que se bifurcan » (Le jardin aux sentiers qui bifurquent) in *Ficciones*, in O.C., o.c., p. 479.
- (22) J.L. Borges, « A Leonor Acevedo de Borges », in O.C., o.c., p. 9.
- (23) Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Casa Pardo S.A., 1974, p. 44.
- (24) J.L. Borges « Epilogo », in *Obras Completas*, o.c., p. 1143.
- (25) J.L. Borges, « El ciego. I » (L'aveugle. I), in *El oro de los tigres*, O.C., o.c., p. 1098.