

MÉLANGES OFFERTS

à MAURICE MOLHO

Volume II

*Ouvrage publié avec le concours
du Centre National des Lettres*

Espagne moderne

Amérique

Catalogne

Portugal

M. LAFON

"Des noms de Borges"

Editions hispaniques

Paris
1988

Pau Rodolfo A. Buello,
en mension du 4 mars 1983
où il fut l'about le Mr présent

Mind lfy
9 avril 1983

DES NOMS DE BORGES

(Sur quelques points d'onomastique borgésienne)

1 — *Du nom.*

On a envie d'écrire que Borges est né à la complexité onomastique en même temps qu'à la vie, puis on se dit que porter un prénom de son père et, Jorge, s'entendre nommer « Georgie » n'est pas une aventure déterminante. Macedonio Fernández entreprit un jour de devenir Président de la République d'Argentine : il suffisait, selon lui, de « s'insinuer » convenablement dans « l'imagination des gens ». « Macedonio », rapporte Borges, « optó por aprovechar su curioso nombre de pila ; mi hermana y algunas amigas suyas escribían el nombre de Macedonio en tiras de papel o en tarjetas, que cuidadosamente olvidaban en las confiterías, en los tranvías, en las veredas, en los zaguanes de las casas y en los cinematógrafos » (1). Un roman collectif inachevé, *El hombre que será Presidente*, était censé rendre compte de ces « manœuvres plus ou moins imaginaires ». Est-ce à dire que la passion du nom, comme tant d'autres de celles qu'il professe, c'est de Macedonio que Borges l'hérita ? Le fait est qu'avant même d'entrer dans le texte borgésien, ou en en visitant seulement la périphérie, on ne peut qu'être frappé par telle récurrente passion, qui est comme le commun dénominateur de tous les champs qui s'ouvrent à la curiosité de Borges : des dictionnaires aux encyclopédies, des langues anciennes aux métalangages, du nominalisme à la cabale... Mais c'est évidemment quand cette passion se textualise qu'elle nous intéresse le plus. La forme la plus visible en est sans doute une thématique : thématique, à première vue contradictoire, d'une complétude et d'une variabilité. D'une part, en effet, le nom propre de personne apparaît comme une matière dont la mouvance est soulignée à l'envi, par exemple à l'ouverture de *La busca de Averroes* : « Abulgualid Muhámmad Ibn-Ahmad ibn-

(1) *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1975, p. 58.

Muhámmad ibn-Rushd (un siglo tardaría ese largo nombre en llegar a Averroes, pasando por Benraist y por Avenryz, y aun por Aben-Rassad y Filius Rosadis)... » (2). Il est, d'autre part, évoqué à maintes reprises comme un tout, un système auto-suffisant, un signifiant idéal qui, parfaitement décrypté, livrerait l'intégralité de son référent : « Teóricamente, no es inconcebible en idioma donde el nombre de cada ser indicara todos los pormenores de su destino, pasado y venidero » (3). Cette apparente contradiction se résout de fait aussitôt que l'on comprend que le constat d'une variance onomastique vient conforter l'idée chère à Borges d'une continuité, d'une communication, d'un « entretien infini » entre les différentes cultures et qu'il s'inscrit donc, indirectement, dans le même cadre que la fascination éprouvée face à l'énigme du nom : celui de l'interminable — et pourtant sereine — quête de quelque signifié originel. C'est dire qu'en tous lieux de l'œuvre borgésienne le nom propre de personne — pour nous en tenir à celui-là — est l'objet privilégié d'une gnoséologie, mais que cette sacralisation n'est pas exclusive d'une ironie, qu'elle ne ferme la porte à aucun des imprévisibles plaisirs de l'exégète : celui, par exemple, d'imaginer que quelque lointain ancêtre barbare de Dante s'appelait Aldiger (4), ou celui de pointer, dans le nom d'un fameux théologien médiéval, la persistance d'un pléonasmе (5)... Autrement dit : le nom est une chose trop importante pour qu'il soit à jamais interdit de jouer avec lui. A l'orée de tel texte borgésien, telle dédicace, dont l'enjeu est tel que le scribeur, terrifié, la réduit à sa plus simple expression : « To L.E., who justifies the world » (6) ; à l'autre extrémité de tels autres textes, telles signatures, dont l'enjeu est tel que le(s) scribeur(s), ravi(s), y multiplie(nt) les masques facétieux : Bustos Domecq Suárez Lynch... (7) C'est dire encore que sous ce statut ambigu, le nom propre de personne est aussi l'objet privilégié d'une pratique : il s'érige souvent en véritable embrayeur du texte, qu'il s'agisse, pour un narrateur mystérieusement sollicité (« Quién sabe por qué razón / Me anda buscando ese nombre ») (8), d'entreprendre de le

(2) *El Aleph, Prosa completa*, vol. 2, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 69.

(3) *El idioma analítico de John Wilkins, Otras inquisiciones, ibid.*, p. 224.

(4) Cf. *Historia del guerrero y de la cautiva, El Aleph, ibid.*, p. 40 : « Al cabo de unas cuantas generaciones, los longobardos que culparon al tráfuga procedieron como él ; se hicieron italianos, lombardos y acaso alguno de su sangre — Aldiger — pudo engendrar a quienes engendraron al Alighieri ».

(5) Cf. *De alguien a nadie, Otras inquisiciones, ibid.*, p. 260 : « Johannes Erfugena o Scotus, es decir Juan el Irlandés, cuyo nombre en la historia es Escoto Erígena o sea Irlandés ».

(6) *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Emecé Editores, 6^e édit., 1972, p. 7.

(7) Il s'agit bien évidemment de certaines des œuvres en collaboration de A. Bioy Casares et J.L.B. : *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) et *Dos fantasmas memorables* (1946) pour la signature H.B.D. et *Un modelo para la muerte* (1946) pour la signature B.S.L.

(8) *Milonga de Jacinto Chiclana, Para las seis cuerdas, Obra poética 1923/1977*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 293.

déchiffrer (« Señores, yo estoy cantando / Lo que se cifra en el nombre ») (9), ou pour le scripteur, confronté à un semblable défi, de faire finalement s'équivaloir un texte et le patronyme qui l'intitule : que la meilleure manière de décoder, en le développant sur toute la longueur d'un texte, tel patronyme soit parfois de (re)coder, en ce texte, ce patronyme, n'est pas la moindre des surprises que ménage la soumission du signe textuel au signifiant nominal, ou à tout le moins leur absolue interdépendance (10).

2 — Noms d'acteurs.

« N'ayant pas d'amis d'enfance, ma sœur et moi inventâmes deux compagnons imaginaires, appelés pour je ne sais quelle raison Quilos et le Moulin à Vent. (Quand finalement nous en fûmes fatigués, nous déclarâmes à notre mère qu'ils étaient morts) » (11). Comme il ne reste rien ou presque — de confus souvenirs — des écrits de l'enfance (comment s'appelaient, par exemple, les acteurs de *La visera fatal*, petit conte que Georgie écrivit vers l'âge de neuf ans et dans lequel, selon Victoria Ocampo, « les gens ne mouraient pas ; ils s'en allaient » (12) ?), on est tenté de voir dans le souvenir retranscrit *supra* le cas le plus ancien de création d'acteurs et même — à ceci près qu'en l'occurrence la création est collective et qu'elle ne concerne pas des êtres de papier — un exemplaire (auto)biographique de la nomination actorielle. Cette scène, en effet, contient, sous l'aspect de la brièveté, suffisamment d'éléments (nomination dont la mémoire a perdu les motivations mais dont elle a gardé le précis résultat ; disponibilité des acteurs...) pour s'ériger en véritable mythe fondateur. Retenons-en au moins les deux leçons suivantes, l'une clairement exprimée par l'entier de cette scène, l'autre suggérée *a contrario* par une de ses séquences : 1) la nomination actorielle ne fait pas problème ; 2) la nomination actorielle fait sens. Roland Barthes et Marcel Proust se rejoignent dans une certaine forme de légende pour avoir achoppé à un même écueil créatif : Proust ne se serait lancé dans la *Recherche* qu'après avoir trouvé les noms de ses personnages et Barthes, pour ne pas les avoir trouvés, n'aurait jamais

(9) *Ibid.*, p. 294.

(10) Cf. l'analyse du poème *Emerson* (in *El otro, el mismo*) proposée par Gerardo Mario Goloboff, *Leer Borges*, Buenos Aires, Editorial Huemul, 1978, chapitre « Ser hombre », pp. 269-296.

(11) *Essai d'autobiographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 238 ; voir aussi la version, plus développée, qui est donnée de cet épisode in María Esther Vázquez, *Borges : imágenes, memorias, diálogos*, Caracas, Monte Avila Editores, 1977, p. 37.

(12) Victoria Ocampo, *Vision de Jorge Luis Borges*, *L'Herne*, 1964, p. 21 cité par Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges Biographie Littéraire*, Paris, Gallimard, 1983 ; en fait, on trouve dans *L'Herne* : « Dans ce conte, les gens ne mouraient pas, ils trépassaient ».

écrit de roman. Au roman vécu par Proust et, virtuellement, par Barthes en termes d'achèvement, de nécessité s'oppose radicalement, on le sait, la perspective borgésienne d'un roman tout de remplissage, de gratuité. C'est sous ces auspices-là, me semble-t-il, qu'il y aurait, pour Borges, contradiction absolue entre une onomastique surmarquée et son utilisation dans un genre littéraire flou, lâche, bref : sous-déterminé. Le programme précis qu'assigne le nom à l'acteur qui le porte trouve à s'effectuer idéalement dans le champ limité de la nouvelle, du poème ou de la *prosa*. « Les personnages borgésiens ne sont que des noms » proclament souvent les critiques, pour ajouter aussitôt qu'il leur manque l'épaisseur charnelle, l'authenticité vitale qui fondent, selon eux, toute bonne littérature. On ne saurait mieux dire. Même — et surtout — dans les cas où le narrateur pousse la coquetterie jusqu'à énoncer une hésitation ou une fluctuation nominatives (13), les acteurs borgésiens ne sont en effet ni plus ni moins que l'effectuation narrative du programme que code leur patronyme, à des degrés certes divers de complexité et de détermination. Qu'un détective de caricature s'appelle Parodi, qu'un homme ressuscité après neuf ans d'un christique enfermement s'appelle Salvadores, qu'un autre, non moins christique, crucifié par des paysans de la pampa, s'appelle Espinosa, on n'en est là qu'à une sorte de premier degré, quasiment dénotatif, du cryptage onomastique. Que le héros-traître de *Tema del traidor y del héroe* soit enjoint par son patronyme de fauter contre sa patrie, du moins si l'on retient l'interprétation proposée par tel critique (14), relève encore, malgré l'apparence d'une plus grande difficulté de lecture, de ce même premier degré, où le nom propre de personnage livre, par renvoi plus ou moins direct à un référent extra-textuel, certaines clés du texte où il se rencontre. Quand, par contre, les noms des deux acteurs principaux de *La muerte y la brújula* révèlent, au prix d'une minutieuse exégèse (celle, par exemple, que propose Borges lui-même, sur le mode de la surprise, dans un récent entretien) (15), qu'ils n'en font qu'un, que l'assassinat est donc un suicide

(13) Exemple d'hésitation (qui d'ailleurs ne porte pas seulement sur la nomination des acteurs mais, plus globalement, sur la localisation de l'action dans l'espace et dans le temps) : la première page de *Tema del traidor y del héroe* in *Ficciones* ; exemple de fluctuation : l'acteur Ginsburg-Ginzberg-Gryphius de *La muerte y la brújula* in *Ficciones*.

(14) Cf. Emil Volek, *Aguiles y la Tortuga : Arte, Imaginación y la Realidad según Borges*, *Revista Iberoamericana*, n° 100-101, Julio-Diciembre de 1977, p. 297 : « (Intéressante el nombre : *Kil* asociado con *kill*, « asesinar », y *patrick*, con « patria », o « Patria » ? ».

(15) Cf. Reina Roffé, *Espejo de escritores*, Hanover, U.S.A., ediciones del Norte, 1985, p. 8 : « ¿ Acaso no es una metáfora de suicidio, porque él va a buscar su muerte ? — Sí, pero yo creo que en el texto no se entiende bien eso o yo mismo no lo entendí, pero debí haber entendido ya que uno se llama Red Scharlach, *scharlach* es escarlata en alemán y *red* es rojo ; y el otro es Erik que hace pensar en Federico El Rojo que descubrió América ; luego Lönnrot, *rot* es rojo, es decir yo los he visto como el mismo personaje. Sería mejor que ese cuento fuese leído como un cuento fantástico o como una metáfora del suicidio, digámoslo ».

et ladite fiction une première version de *Los teólogos*, on passe à un second degré de la programmation onomastique — fût-ce, ici encore, au prix d'un détour par des référents extra-textuels —, où c'est dans le cadre précis d'un texte et dans ce cadre seulement, dans l'économie interne d'une narration et dans cette économie seulement qu'un sens peu à peu se délivre. A ce moment-là, on comprend aisément qu'il serait oiseux de vouloir à tout prix faire le départ entre « programmation onomastique » et « programme narratif », décider si c'est le nom qui fait la fiction ou la fiction le nom. La surprise, feinte ou sincère, de Borges décryptant sa propre production quarante ans après est une bonne illustration de l'indétermination qui règne en cette matière. On est donc tenté d'élargir la définition proposée tout à l'heure des acteurs aux textes borgésiens et de dire : les textes borgésiens (précisons : les textes de fiction) ne sont dans bien des cas ni plus ni moins que l'effectuation narrative du programme que codent les patronymes des acteurs qui y sont mis en scène. C'est ici, à mon sens, que gît leur spécificité, sous une optique onomastique. Qu'un acteur soit surdéterminé par son nom et que cette surdétermination intervienne à chaque instant de son parcours narratif, cela ne peut plus être considéré, à la lumière de tant d'études d'onomatologie textuelle, comme d'une foudroyante originalité. Mais que cette prégnance de l'onomastique se confirme et qu'elle se convertisse, dans une large mesure, en la matière même de la fiction, c'est peut-être cela qui fait, en ce domaine, la différence avec les productions d'autres scripteurs. On n'en finirait pas, en effet, de citer les textes borgésiens où le nom est l'enjeu d'une subtile stratégie entre acteurs (16), voire le principe organisateur même de la quête, au plan de la fiction comme à celui de la narration : tel est, exemplairement, le cas de *El jardín de senderos que se bifurcan*, où un acteur doit à son nom d'être assassiné par un espion nazi, mais où également une subtile similitude allitérative lie mystérieusement tous les acteurs : Yu Tsun, Stephen (Albert), Ts'ui Pên, Hsi P'êng (17) — à quoi il faudrait ajouter les toponymes Tsingtao et Staffordshire. On comprend dès lors pourquoi les « scènes de première nomination » et les « scènes de nomination seconde »

(16) Cf. par exemple Emma Zunz, *El Aleph, Prosa completa*, vol. 2, p. 51 : « Verdadero también era el ultraje que había padecido ; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios » ; *La espera, ibid.*, p. 103 : « cuando la mujer le preguntó cómo se llamaba, dijo Villari, no como un desafío secreto, no para mitigar una humillación que, en verdad, no sentía, sino porque ese nombre lo trabajaba, porque le fue imposible pensar en otro. No lo sedujo, ciertamente, el error literario de imaginar que asumir el nombre del enemigo podía ser una astucia. » ; ou encore, entre acteur et narrateur *La otra muerte, ibid.*, p. 60 : « Sospecho que Pedro Damián (si existió) no se llamó Pedro Damián, y que yo lo recuerdo bajo ese nombre para crear algún día que su historia me fue sugerida por los argumentos de Pier Damiani. »

(17) Cf. Jean Ricardou, *Bien faire et laisser dire*, communication (inédite) présentée au colloque « Borges, l'autre » à Cerisy, juillet-août 1981.

(où un patronyme premier se trouve modifié ou occulté sous un patronyme circonstanciel) sont si nombreuses dans cette production et que celles-ci ne ressortissent pas seulement à telle ou telle convention littéraire provisoirement endossée (effet de réel du « biographique » : on annonce le nom de son sujet ; effet de réel du « fantastique » ou du « policier » : on le dissimule, pour ne pas lui porter tort), mais aussi à la manière dont un texte, subrepticement, se réfléchit ; le texte mime, en de telles scènes, non pas simplement la gestation d'une de ses composantes, mais bien l'entier de son surgissement. Une des conséquences de la saturation de la fiction par le nom est la récurrence — la circulation —, d'un texte borgésien à un autre, des mêmes patronymes : on touche peut-être là à une sorte de troisième degré du cryptage, où le nom d'acteur signifie essentiellement par renvoi à ses émergences antérieures dans la production borgésienne, où il transfère au texte d'arrivée toutes les potentialités signifiantes précédemment acquises dans cet intertexte restreint et obligatoire — sans exclusive, toutefois, de l'utilisation d'un intertexte extra-borgésien : c'est ainsi que le patronyme Cruz, fréquent dans cette œuvre, déborde nécessairement l'intertexte strictement borgésien pour renvoyer, entre autres, à San Juan de la Cruz (18), à Benedetto Croce (19) et au *Martin Fierro* (20)... Pour s'en tenir à l'intertexte borgésien, on est tenté, à force de récurrences, d'y discerner de véritables constantes régissant sa pratique onomastique, voire d'y fonder une manière d'anthroponymie structurale où, au plan de la fiction, les « Clementina » sont veuves et honorables, les « Ulrica » farouches et désirables, les « Otálora » épris et pathétiques (21) ; où, au plan de la narration, les « Alejandro » produisent le discours ou, d'une manière seconde, le suscitent ou l'autorisent (22)... La cohérence et la prégnance

(18) Il devient dans *La secta del Fénix, Ficciones, Prosa completa*, vol. 1, p. 433 : « John of the Hood ».

(19) Cf. *Seis problemas para don Isidro Parodi, Obras completas en colaboración 1*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 71 : « Le arranco la máscara : presento al administrador del Comendatore, Giovanni Croce. Sus detractores fingen que es riojano y que su verdadero nombre es Juan Cruz ».

(20) On peut supposer que l'œuvre de José Hernández, par son étonnant souci onomastique, a contribué à développer les préoccupations en ce domaine de son lecteur, commentateur et prologueur ; qu'il s'agisse, par exemple, de l'opposition actorielle centrale « Fierro-Cruz », ou de telles subtiles remarques : « El porqué tiene ese nombre / Naidés me lo dijo a mí, / Mas yo me lo esplico así : / Le dirán Penitenciaría / Por la penitencia diaria / Que se sufre estando allí ». (2^e partie, vers 4119-4124) — « Aquel que su nombre muda / Tiene culpas que esconder » (*ibid.*, vers 7113-7114).

(21) Cf. entre autres pour les « Clementina » : *Funes, el memorioso* in *Ficciones* et *Historia de Rosendo Juárez* in *El informe de Brodie* ; pour les « Ulrica » : *Examen de la obra de Herbert Quain* in *Ficciones* et *Ulrica* in *El libro de arena* ; pour les « Otálora » : *El muerto* in *El Aleph* et *Ulrica* in *El libro de arena*.

(22) Cf. d'une part Alejandro Ferri in *El Congreso, El libro de arena* et Alexander Craigie in *Tigres azules, Rosa y azul*, Barcelona, Sedmay ediciones, 1977 ; d'autre part Alexander Muir in *There are more things*, *El libro de arena*, Alejandro Glencoe in *El Congreso*, James Alexander Nolan in *Tema del traidor y del héroe, Ficciones*. Cette

de cette constellation onomastique sont telles que celle-ci finit par s'évader de la production borgésienne qui l'organise, pour entrer dans d'autres circuits narratifs, où son efficace est censée perdurer : on pense à la réutilisation, par tel « nouveau romancier » français, dans un rôle narratif similaire à celui que lui assigne Borges, du patronyme actoriel « Nolan », ou à la postérité littéraire, de part et d'autre de l'Atlantique et de ses îles, de celui de « Morel » (23). Que de ces deux noms Jean Ricardou fasse surgir les suivantes anagrammes : « non-là » et « le mor(t) » est la meilleure confirmation du fait que Borges, en recourant à des signifiants aussi exemplairement vides, ne pouvait que susciter, chez ses lecteurs les plus attentifs, l'irrésistible envie de les réemployer, de les faire à l'infini homologiquement fonctionner (24).

3 — Noms d'auteurs.

L'onomastique borgésienne fait une large place aux noms d'auteurs. Par une espèce de « compensation réaliste », autant les noms « imaginaires » sont, à force de réemplois, perçus comme familiers par le lecteur, autant ces noms « réels », à force de déplacements ou de masques, demeurent étrangers. La meilleure illustration en est fournie par l'œuvre écrite en collaboration par Borges et Bioy Casares où, comme au vrai il se doit dans une œuvre qui, à tous ses plans, se veut parodique, les noms d'acteurs sont le plus souvent des noms d'auteurs ou de personnages littéraires préexistants, mais toujours avec un léger décalage qui empêche de voir en eux la simple reprise d'un matériau déjà littérisé, comme si le second degré que pratiquent les deux compères dès lors qu'ils collaborent impliquait précisément, dans le domaine de la nomination actorielle, à la fois cette reprise et ce décalage, sans lesquels il ne

vigueur narrative, cette autorité supérieure, il semble que ce prénom les tire d'un référent historique particulièrement cher à Borges (cf. *El Congreso*, p. 469 : « Mi nombre es Alejandro Ferri. Ecos marciales hay en él, pero ni los metales de la gloria, ni la gran sombra del macedonio... » et *El hombre en el umbral, El Aleph*, p. 107 : « David Alexander Glenclair se llamará esta noche en mi historia ; los dos nombres convienen, porque fueron de reyes que gobernaron con un cetro de hierro. »), mais aussi, par le biais de « Alejandro el Macedonio », de cet autre père fondateur qui a nom Macedonio Fernández.

(23) On pense ici à l'utilisation par Claude Ollier, dans *L'échec de Nolan*, de ce patronyme qui apparaît dans *Tema del traidor y del héroe, Ficciones* et dans *El otro duelo, El informe de Brodie*. Quant à « Morel », on pense au personnage de *Elé indien* du même Claude Ollier, mais aussi au Morel de *La invención de Morel* de Bioy Casares ou au Morelli de *Rayuela* de Cortázar. Certes, le Morel de Bioy Casares s'inscrit dans la filiation du Docteur Moreau de Wells, comme le remarque Borges dans la fameuse préface qu'il consacra au roman de son ami. Certes, il y a d'autres Morel dans la littérature, à commencer par le Charles Morel de *La Recherche*. Mais on doit noter que ce patronyme apparaît à deux reprises dans la production borgésienne des années trente : dans *Hombre de la esquina rosada* et dans *El atroz redentor Lazarus Morell*.

(24) Cf. *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.

saurait y avoir de bonne méta-littérature (25). C'est surtout la mise en fictions de noms de membres de l'entourage] de Borges (Bioy, Ibarra, Mastronardi...) qui a été pointée et glosée par la critique, comme s'il y avait quelque scandale supplémentaire à utiliser de tels noms, comme si ceux-ci étaient dotés, en vertu de leur particulière proximité vis-à-vis de l'auteur, d'une charge supérieure de réalité, incompatible avec les exigences de la fiction, ou du moins conflictuelle. C'est, d'une amusante manière, par le recours au réalisme biographique que tel critique a battu en brèche la réalité du « Bioy Casares » qui intervient au début de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* pour rappeler que « uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres », en remarquant que le Bioy Casares de la réalité se serait, lui, souvenu que Borges avait écrit quelques années auparavant, dans *El tintorero enmascarado Hakim de Merv* : « Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman » (26). Imprévisible manière de renvoyer, de fait, le classique dogme : « dans la fiction, tout doit être fictif » à un plus moderne constat : « dans la fiction, tout est fictif »... Cet écart qui irrealise de l'intérieur du texte les signes apparemment les plus objectifs et partant les plus menaçants pour la virtualité de la fiction, on peut le pointer également, me semble-t-il, dans la croissante fréquence, au sein de la production borgésienne, de narrateurs et d'acteurs qui fonctionnent globalement comme des instances de Borges et, dans le détail, enrayent un tel fonctionnement ou, inversement, le suggèrent dans le détail et l'infirmement à un niveau supérieur. Que l'on se reporte, par exemple, à l'ouverture de *El Congreso* où, aussitôt après une première séquence qui semble interdire tout glissement identificateur du narrateur au scripteur (« Mi nombre es Alejandro Ferri »), se déploie une série de séquences que tout spécialiste de Borges qualifierait volontiers, globalement, d'autobiographiques (« En cualquier momento habré cumplido setenta y tantos años ; sigo dictando clases de inglés a pocos alumnos (...) No me duele la soledad ; bastante esfuerzo es tolerarse a uno mismo y a sus manías. (...) Cuando era joven, me atraían los atardeceres, los arrabales y la desdicha ; ahora, las mañanas del centro y la serenidad. (...) Me he afiliado al partido conservador y a un club de ajedrez, que suelo frecuentar como espectador, a veces distraído. El curioso puede exhumar, en algún oscuro anaquel de la Biblioteca Nacional de la calle México, un ejemplar de mi *Breve examen*

(25) Cf. par exemple *Un modelo para la muerte* où le « chef d'une bande de bandits internationaux » s'appelle « Padre Brown » : « No, por cierto, el de Chesterton » précise une note « de puño y letra de Gervasio Montenegro » in *Obras completas en colaboración* 1, p. 210.

(26) Emir Rodríguez Monegal, *Borges : hacia una interpretación*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1976, pp. 76-77.

del idioma analítico de John Wilkins... »), tout en notant, dans le détail de chaque séquence, la mise en œuvre d'une systématique contradiction (Borges n'a pas écrit *Breve examen...* mais *El idioma analítico de John Wilkins* ; les échecs sont pour lui une thématique littéraire plus qu'une pratique ludique ; etc.). A quoi succède, en guise de raffinement dans le dédoublement du même et de l'autre, l'évocation par le narrateur, sur le mode de la répulsion, d'un acteur encore plus « borgésien » qu'il ne l'est lui-même : « El nuevo director de la Biblioteca, me dicen, es un literato que se ha consagrado al estudio de las lenguas antiguas, como si las actuales no fueran suficientemente rudimentarias, y a la exaltación demagógica de un imaginario Buenos Aires de cuchilleros. Nunca he querido conocerlo ». Exemple de détournement du matériau autobiographique le plus pur vers un acteur que la fiction et la narration secondarisent (il n'en sera plus question), alors qu'un matériau plus ambigu est assumé par une instance que l'on a la mauvaise habitude de ressentir comme plus proche du scripteur, jusqu'à une ultime pirouette (« Yo arribé a esta ciudad en 1899 ») où le narrateur relie soudain, à un second degré, son destin à celui du scripteur, puisque Borges, comme on le sait, est né — et donc, de fait, « arrivé » — à Buenos Aires en 1899 ! (27). Que l'autobiographie travaille, dans l'ambivalence que l'on vient de pointer, la fiction, il n'y a rien là que de très banal ; qu'elle trouve particulièrement à s'ancrer sur ces idéaux supports que sont acteurs et autres narrateurs, c'est ce que Borges ne cesse d'ajouter au classique constat de la « monotonie essentielle » de sa thématique : qu'il n'a « jamais créé un seul personnage », qu'il s'agit toujours de lui « en des temps imaginaires, dans des situations imaginaires », du « même vieux Borges, plus ou moins travesti » (28). Mais que le nom même de Borges — et quelques autres des signes afférents à sa personne, tels que, comme on vient de le voir, sa date de naissance — travaille à tous les plans sa production textuelle, voilà qui mérite davantage qu'on s'y arrête. J'ai évoqué, dans un précédent travail, la multiplication des noms de parents ou d'ancêtres de Borges et tenté d'analyser la manière dont, essentiellement au plan des signifiés, prénoms et nom du scripteur structurent son écriture (29). Je voudrais m'en tenir ici au signifiant Borges, pour signaler qu'à ce plan aussi, à la fois plus spectaculaire et plus secret, un précis travail est conduit. Emir Rodríguez Monegal,

(27) *El Congreso, El libro de arena*, pp. 469-470. L'effet d'autobiographie des séquences qui se rapportent au narrateur est, pour le lecteur, renforcé par un effet de reconnaissance : certains de ces séquences, en effet, il les a déjà lues dans des textes borgésiens antérieurs.

(28) Cf. *Conversations avec J.L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire, présentées par Willis Barnstone*, Paris, Ramsay, 1984, pp. 95, 179 et 95 respectivement.

(29) *Trois naissances de Borges, Le texte familial (textes hispaniques)*, Travaux de l'Université de Toulouse-Le Mirail, Série A-Tome 30, 1984, pp. 183-197.

scandant les grandes étapes de la « vie littéraire » de Borges, attribue à chacune un signifiant distinct : Georgie, Borges, Biorges, « Borges » (30) — à quoi il faudrait sans doute ajouter Aquiles Scatamacchia, puisque tel est le nom que lancèrent certains détracteurs de Borges en 1981, lorsqu'ils firent courir le bruit que celui-ci n'existait pas et que son rôle était joué par le (mauvais) acteur ainsi nommé. Borges lui-même, dans une récente conférence sur la « nouvelle policière », relie le signifiant « Arthur Gordon Pym » au nom de son créateur, Edgar Allan Poe (31). Sous cette double invocation, je me contenterai ici d'évoquer trois des plans auxquels le travail du texte par le signifiant nominal de son scripteur est perceptible — qui sont autant de pistes ouvertes à l'onomatomancien. C'est d'abord l'espèce de sympathie onomastique qui semble pousser Borges à prendre dans ses rets des auteurs dont les noms entrent en résonance avec le sien : Swedenborg, Soergel, Borzage, Bürger, Bergson... C'est ensuite l'étonnante prégnance de son patronyme sur sa pratique nominative fictionnelle : Erfjord, Ginsburg, Runeberg, Brodie, Burgos... C'est enfin, emblématiquement au détour d'une séquence de *El otro*, au moment où l'une des deux instances borgésiennes évoque ce qui fut, selon certain exégète (32), la découverte de la femme, le retour, érigé en lapsus, de l'obsédant signifiant : « No he olvidado tampoco un atardecer en un primer piso de la plaza *Dubourg*. — Dufour, corrigió » (33). C'est dire, entre autres, que le texte borgésien, et c'est là une des moindres révolutions qu'il promet, ne laisse au « je » du lecteur, pour reprendre la dialectique proposée par Maurice Molho (34), ni le loisir de s'identifier au Nom écrit par l'Autre, ni celui de s'incarner en l'Autre qui le fonde. Et que cette essentielle instabilité, ce renvoi infini du nom d'acteur au nom d'auteur, du signe textuel au signifiant nominal, est sans doute une des composantes de cette matière qu'il faudra bien, un jour, tenter de définir et qui s'appelle le borgésien.

Michel LAFON,
(Université de Grenoble III).

(30) Cf. *Biographie Littéraire*, Paris, Gallimard, 1983.

(31) *Borges oral*, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 76.

(32) Cf. Emir Rodríguez Monegal, *op. cit.*, pp. 136-137.

(33) *El otro, El libro de arena*, p. 458.

(34) Cf. *Le nom : le personnage, Le personnage en question, Travaux de l'Université de Toulouse-Le Mirail*, Série A-Tome 29, 1984, pp. 85-92.