

# Poétique

## Le biographique

Jean-Claude Bonnet, *Le fantasme de l'écrivain*  
Jean-Benoît Puech, *Du vivant de l'auteur*

Chantal Thomas, *L'allée Marcel-Proust*  
Jean-Pierre Mourey, *"Borges" chez Borges*  
Norbert Dodille, *Biographies et autobiographie mêlées*  
Albert Nozal, *Je suis inquiet*

Jean-Marie Schaeffer, *Aesopus auctor inventus*  
Françoise du Sorbier, *Le paradoxe du criminel*

### Document

Charles Nodier, *De la supposition d'auteurs*

## Jean-Pierre Mourey

### « Borges » chez Borges \*

Parmi les stratégies de Jorge Luis Borges, l'une d'elles vise à authentifier le fantastique et à irréaliser ce qui touche à sa personne. Cela a été perçu par les lecteurs de Borges et alimente l'image traditionnelle de « Borges et son double ». Irréaliser l'auteur, authentifier la fiction<sup>1</sup> : ces subtiles opérations sont obtenues par divers moyens, en particulier l'exhibition du nom (de la personne) de l'auteur, cet « indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle [...], une personne dont l'existence est attestée par l'état civil et vérifiable<sup>2</sup> ». Nous voudrions analyser ce jeu autour du nom de l'auteur dans une œuvre souvent considérée comme mystificatrice. Là est probablement un des points forts du dispositif narratif borgésien. L'aborder soulève des problèmes de trois ordres : linguistique, poétique, philosophique. Sur le plan linguistique, il faudra s'interroger sur le statut du nom propre et la façon dont le texte artistique peut en distordre le fonctionnement, la capacité référentielle, en principe, rigide<sup>3</sup>. Sur le plan d'une poétique des genres, Borges brouille, et déplace les frontières : si, pour reprendre l'expression de Philippe Lejeune dans *le Pacte autobiographique*, il y a un « pacte romanesque » et un « pacte autobiographique » qui instaurent, pour le lecteur, le texte de fiction et le texte de l'écriture de soi, Borges subvertit la découpe traditionnelle des langages. Son importance, dans l'histoire de la littérature, se situerait là, au moins autant que dans la structure de ses récits. Sur le plan de statut du sujet, Borges est l'un de ceux qui ont conscience de l'impossibilité d'une constitution univoque et non problématique d'eux-mêmes comme sujets de/dans l'écriture. Comme l'écrit Louis Marin dans *la Voix excommuniée*<sup>4</sup>, à propos de Montaigne tentant d'écrire sa propre mort (vérité pouvant s'étendre à toute l'écriture de soi) :

Le réel n'advient peut-être jamais qu'en simulacre. Au lieu du sujet, nous trouvons une figure : « Je » n'est jamais au point du réel où *il se pense* et où *on le pense*. Il n'est peut-être jamais que *la fiction de ce point*.

\* Ce texte a pour point de départ une communication faite à Urbino en juillet 1982 lors d'un colloque sur « Le nom propre ».

1. Par ce terme, nous désignons le référent imaginaire du texte.

2. Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Ed. du Seuil, 1975, p. 23.

3. Pour S. Kripke, le nom propre est un « désignateur rigide » (*la Logique des noms propres*, Ed. de Minuit, 1982).

4. Ed. Galilée, 1981, p. 136.

Chez Borges, cette vérité s'assume dans l'ironie, elle se retourne en mystification. Mystification de l'écriture de soi, dont le sujet écrivant est à la fois maître et victime : dans l'exhibition d'un « moi » qui n'est déjà plus « je », Borges se prend et se déprend, *joue à se prendre et se déprendre : il donne en représentation ce à quoi il ne peut échapper*. Ainsi le rapport du sujet à l'ordre de la langue, de l'énonciateur aux exigences du récit, s'effectue et s'exhibe dans le même texte : « Je » s'y révèle en même temps qu'il se voile toujours. Nous pensons, ici, au petit texte « Borges et moi », publié dans *l'Auteur*<sup>5</sup>. Au moment où « je » tente de s'y dire, au plus intime de sa « révélation », le Moi imaginaire, personnage social et sujet réifié de l'énoncé, tisse son voile de fictivité, anéantit la tentative de s'écrire du sujet de l'énonciation.

Tel est l'enjeu de ces pages. Traiter du rapport du texte au nom de l'auteur situe notre recherche au point délicat où se nouent le linguistique et le psychologique, où les jeux du récit renvoient au sujet conscient (sur un mode léger et ironique) de sa nécessaire aliénation. La logique du nom propre s'y révèle ambiguë, contradictoire. La découpe des genres littéraires est allègrement brouillée. Quant à la philosophie du sujet qui s'y lit/lie, elle est problématique, fantomatique : nous sommes loin de la constitution apodictique du sujet, telle qu'elle s'instaure dans le discours de Descartes, loin d'une écriture de la transparence de soi telle que la projette Rousseau. Avec le je(u) borgésien, le statut du sujet est tout autre.

Examinons les textes et repérons les diverses façons dont Borges use du nom « Borges ». Celui-ci, ainsi que des éléments à valeur autobiographique, apparaît dans des textes fort différents. Considérons d'abord les récits de fiction où la présence de Borges garantit la réalité du fantastique.

#### BORGES, GARANT DU FANTASTIQUE

##### « *L'Aleph* »

La nouvelle mêle, de façon subtile, fantastique et autobiographique. Le souvenir de Beatriz Viterbo, l'expérience du microcosme et la littérature font de Carlos Argentino Daneri et du narrateur deux rivaux. Les lieux parcourus par ce dernier sont familiers à l'auteur et fréquemment cités dans ses textes : ainsi la rue Garay, la place de la Constitution<sup>6</sup>. Carlos, propriétaire du microcosme et écrivain présomptueux qui s'est mis en tête de décrire toute la planète, demande au narrateur d'intercéder auprès d'Alvaro Melián Lafinur, « homme de lettres », pour qu'il préface son poème. Étrange cocktail de noms propres : si le nom de Beatriz Viterbo et celui de Carlos Argentino Daneri sont fantaisistes et évoquent l'un le Verbe créateur et bienheureux, l'autre l'Argent<sup>7</sup>, le nom d'Alvaro est celui d'un oncle de

5. *L'Auteur et Autres Textes*, Gallimard, 1965, éd. bilingue, p. 102.

6. *L'Aleph*, Gallimard, « L'imaginaire », p. 189-190.

7. G.M. Goloboff a bien repéré quelques-uns des effets sémantiques produits par les noms propres des textes de Borges, dans sa communication « Borges, chapitre sur l'argent », colloque de Cerisy-la-Salle consacré à Borges, juillet 1981 (à publier).

Borges, bien réel. Borges y consacre quelques lignes dans l'*Essai d'autobiographie*<sup>8</sup> :

L'un des cousins de mon père, Alvaro Mellián Lafinur, que je connaissais depuis ma jeunesse, était un poète mineur en vue qui parvint plus tard à être membre de l'Académie des Lettres argentines<sup>9</sup>.

Court-circuit entre la diégèse et les éléments de la vie de l'auteur : faut-il dire que la première s'appuie sur et est confortée par ce qui relève de la seconde, ou bien que celle-ci se dissout dans celle-là ? Nous sommes dans l'indécidable. A la fin de la nouvelle, nous apprenons que Carlos recevra le Second Prix national de littérature pour son poème cosmique. Le narrateur n'obtient aucune voix pour son livre *les Cartes du tricheur* : si l'on se fie à l'*Essai d'autobiographie*, il s'avère que Borges écrivit bien un tel essai vers 1920, en Espagne, et qu'il en détruisit le manuscrit à son retour à Buenos Aires ! Cela est écrit à la page 253 de l'*Essai*.

Faisons une pause et glissons une remarque : dans nos références érudites et nos brevets d'authenticité délivrés à tel ou tel détail du récit de fiction, notre critère de vérité est l'*Essai* de 1970. Nous n'ignorons pas le caractère dangereux et problématique de cette démarche : au nom de quoi, sinon au nom du « pacte autobiographique » traditionnel et du contrat de lecture qui y est lié, accorder créance à ce texte ? et s'il était aussi mystificateur que les autres ? Nous reviendrons sur le statut de cet *Essai* quand nous aurons examiné l'ensemble des textes qui exhibent le nom et la figure de Borges. Alors seulement, peut-être, sera-t-il un texte parmi d'autres, un des fils du réseau de l'écriture de soi (ou de l'impossibilité de son écriture) et non plus l'élément de référence, le socle de l'édifice d'écriture borgésien.

Continuons donc et signalons le point fort de « L'Aleph ». Au moment où le narrateur s'extasie devant l'Aleph infini, au comble de la contemplation, Carlos intervient :

— Tu dois être abasourdi à force de faire le badaud alors qu'on ne t'y invitait pas, dit une voix détestée et joviale [...]. Quel observatoire formidable, mon cher Borges ! (p. 207).

Le nom (propre) de l'auteur (réel) fuse dans la bouche de Carlos (personnage de la fiction) : désignateur d'une réalité réelle, extratextuelle, il est l'ultime moyen d'accréditer la réalité fictionnelle, intratextuelle, de l'Aleph.

8. Écrit en 1970 à New York, publié à la suite du *Livre des Préfaces*, Gallimard, 1980.

9. Ainsi s'opère la translation du même nom de l'univers de la fiction (« L'Aleph ») à celui de l'autobiographie (l'*Essai*) : selon le contexte, le nom change de valeur.

Dans l'*Essai*, « Mellián » se retrouve orthographié avec deux l : écart volontaire ou, plutôt, coquille d'imprimerie ? D'une édition à l'autre, les textes se reduplicate « avec les petites variantes et les contradictions inévitables en pareil cas » (« L'intruse », le *Rapport de Brodie*, Gallimard, 1972, p. 13).

Le nom « Juan Crisóstomo Lafinur » subit la même opération. Dans « L'Aleph », il est question de la bibliothèque Juan Crisóstomo Lafinur (p. 193), et, dans l'*Essai*, il est écrit : « La littérature était de tradition dans la famille de mon père. Son grand-oncle Juan Crisóstomo Lafinur fut l'un des premiers poètes argentins ; il écrivit une *Ode* sur la mort de son ami le général Manuel Belgrano, en 1820 » (p. 240).

« *Le Zahir* »

« *Le Zahir* », qui appartient au même recueil, use du même procédé.

La monnaie maléfique, autre forme du microcosme, rend fou son possesseur :

C'est aujourd'hui le 13 novembre ; le 7 juin, à l'aube, le Zahir tomba entre mes mains ; je ne suis pas celui que j'étais alors, mais il m'est possible de me rappeler, et sans doute de rapporter, ce qui s'est passé. Je suis encore Borges, au moins en partie (p. 131).

Plus avant dans la nouvelle, le narrateur évoque la folie qui menace son esprit :

On devra me donner ma nourriture et m'habiller, je ne saurai s'il est tôt ou tard, je ne saurai qui a été Borges.

Enfin, le Zahir s'empare de celui-ci :

Aux heures désertes de la nuit je puis encore marcher dans les rues. L'aube me surprend habituellement sur un banc de la place Garay, en train de penser (essayant de penser) à ce passage de l'*Asrar Nama* où l'on dit que le Zahir est l'ombre de la Rose et la déchirure du Voile.

Dans ces textes, le nom propre de l'auteur et ses lieux familiers sont *insérés* dans l'univers fantastique de l'histoire. Un tel procédé, dira-t-on, relève de la stratégie propre au genre fantastique, dont l'essence est l'*ambiguïté*, comme l'a bien souligné Tzvetan Todorov<sup>10</sup>. L'utilisation du nom propre ne serait qu'un moyen textuel, particulièrement efficace, pour augmenter l'hésitation du lecteur entre réalité et irréalité, monde connu et monde étrange.

Nous n'aurions alors qu'une mystification réussie. Mais le nom « Borges » et sa personne même resurgissent dans d'autres textes au statut plus problématique. Examinons-les.

## BORGES ET BORGES

Notre titre, hommage au livre d'Ibarra publié en 1969, convient particulièrement aux deux textes « L'autre » et « Borges et moi », parus respectivement dans *le Livre de sable*<sup>11</sup> et *l'Auteur*. Borges en est l'objet. S'agit-il de textes autobiographiques ? Tous deux appartiennent à des recueils de fiction. Publier ceux-ci au milieu d'autres nouvelles les situe, d'emblée, dans le contexte codifié de la fiction dont le contrat et le régime de lecture sont autres que ceux de l'autobiographie : l'horizon d'attente du

10. *Introduction à la littérature fantastique*, Éd. du Seuil, « Points », 1976, p. 28.

11. Gallimard, 1978, p. 7.

lecteur<sup>12</sup> y est ouverture aux plaisirs de l'illusion, plutôt qu'espoir d'une confession. Les émerveillements du récit, du récit fantastique (la culture du lecteur, qui choisit le livre d'un auteur qu'il connaît déjà, détermine ses attentes), sont guettés, plutôt que la vérité psychologique, l'intimité révélée de l'auteur. Pourtant, ces deux nouvelles participent simultanément (et de façon différente) de la thématique du double et de l'autobiographie.

« *L'autre* »

La nouvelle ouvre le recueil *le Livre de sable*, que clôturent les histoires fantastiques du « Disque » et du « Livre de sable ». La voici résumée. Borges, âgé de soixante-dix ans, rencontre sur un banc Borges jeune qui n'a pas vingt ans. Chacun est persuadé de sa réalité et de l'irréalité de l'autre. Le même banc est « situé à la fois dans deux époques et dans deux endroits » : Genève et Cambridge ; le fleuve, charriant son eau glacée aux pieds des protagonistes, est à la fois le Rhône et le fleuve Charles. L'un se croit en 1918, l'autre en février 1969 : pour se convaincre mutuellement de leur réalité, ils échangent des pièces de monnaie, argent suisse et dollar. Le texte peut être considéré comme une reprise du thème du double (Borges le dit dans l'Épilogue). Mais le texte a un statut plus ambigu qu'il n'y semble. « Je » s'y tient au plus près de l'auteur, qui séjourna effectivement aux États-Unis, à Cambridge, aux dates indiquées dans l'*Essai d'autobiographie* (p. 286). Le texte n'est pas seulement une construction fantastique réussie, mais assez classique, *il déstabilise la frontière qui sépare écrit de fiction et écriture de soi*. Les régimes textuels canoniques sont brouillés, ils se chevauchent, le lecteur est renvoyé à sa pratique de lecture, au contrat qui le lie au texte.

Ainsi, « *L'autre* » est une nouvelle qui appartient à un recueil de fictions, elle raconte une rencontre qui relève du genre fantastique. Mais, en même temps, le sujet d'énonciation énonce des bribes de souvenirs de l'auteur. Non seulement Borges a bien séjourné aux dates indiquées à Cambridge et à Genève, mais les détails donnés (sous couvert du code de la littérature de fiction) révèlent plus que le conventionnel *Essai d'autobiographie*. De l'un à l'autre texte circulent les mêmes fragments d'anamnèse, les mêmes signes du passé : l'allusion à l'oncle Lafinur (« *L'autre* », p. 8 ; *Essai*, p. 240), le souvenir de la lecture du *Sartor Resartus* de Carlyle (p. 9 ; p. 245), les dernières paroles de la grand-mère mourante (p. 11 ; p. 236), la mort du père (p. 10 ; p. 272), le rappel d'un premier recueil de poèmes *les Hymnes rouges* ou *les Rythmes rouges* (p. 13 ; p. 253), l'ami de jeunesse Simon Jichlinski (p. 16 ; p. 245), etc. Mais, dans « *L'autre* », l'archéologie du sujet livre des vérités plus intimes, par exemple l'allusion à la voix du jeune homme qui contrefait celle de l'oncle ou les détails sur la mort du père. Il est écrit :

12. Lejeune insiste, à juste titre, sur la nécessité de prendre en compte les « horizons d'attente » dans l'étude des textes autobiographiques et, plus généralement, dans celle des rapports de l'histoire littéraire à l'histoire tout court. Il rappelle comme Valéry avait pris conscience que c'était le lecteur, et non l'auteur, « dont la formation et les fluctuations constitueraient le vrai sujet de l'histoire de la littérature » (*op. cit.*, p. 336).

Père est mort d'une maladie de cœur. Une crise d'hémiplégie l'a emporté ; sa main gauche posée sur la main droite était comme la main d'un enfant sur celle d'un géant. Il est mort avec l'impatience de mourir, mais sans une plainte (p. 10-11).

« *Como la mano de un niño sobre la mano de un gigante* » : la comparaison nous engage dans un imaginaire archaïque, probablement constitutif du sujet Borges. Elle est en tout cas plus émouvante que les lignes de l'*Essai* sur le même sujet<sup>13</sup>. A l'image reçue d'un Borges seulement mystificateur, nous substituons celle d'un écrivain joué et écrit dans ses dispositifs d'écriture et de fiction. Pour l'instant, disons seulement que récit fantastique et récit autobiographique se redoublent, se troublent, l'un s'incluant (dans) l'autre et le désintégrant du même coup. Désintégrer est trop fort, il s'agit plutôt d'une réversibilité mutuelle. « L'autre » est récit traditionnel du double et écriture (masquée) de soi.

« *Borges et moi* »

Le texte « *Borges et moi* » reprend cette « discordance d'avec sa propre réalité » (Lacan) et l'effectue d'une autre façon.

C'est à l'autre, à Borges, que les choses arrivent. Moi, je marche dans Buenos Aires, je m'attarde peut-être machinalement, pour regarder la voûte d'un vestibule et la grille d'un patio. J'ai des nouvelles de Borges par la poste et je vois son nom proposé pour une chaire ou dans un dictionnaire biographique. J'aime les sabliers, les planisphères, la typographie du XVIII<sup>e</sup> siècle, le goût du café et la prose de Stevenson ; l'autre partage ces préférences, mais non sans complaisance et d'une manière qui en fait des attributs d'acteur.

Moi (*yo*) tente de s'écrire en échappant à la figure emphatique de son double social. Tentative ou jeu ? « Je » confie ses goûts intimes, critique la littérature de Borges, dénonce ses facilités. « *Yo..., yo me..., su literatura... esa literatura...* » : le système des personnes autorise l'écart de « je » à « il », de « moi » à « Borges ». Le nom propre n'est plus, ici, indicateur de la personne même de l'auteur (comme dans « L'Aleph »), mais du personnage social.

Alors tombe la dernière phrase de ce petit texte d'une page et demie :

Je ne sais pas lequel des deux écrit cette page.

(*No sé cuál de los dos escribe esta página.*)

Quel est ce « je » qui ne sait pas « lequel des deux écrit cette page<sup>14</sup> » ? Un troisième « je » ? Mais qui, s'il se disait plus, se figerait en un nouveau simulacre

13. « Un matin, ma mère me téléphona et je demandai une permission pour rentrer chez moi. J'y arrivai juste à temps pour voir mourir mon père. Il avait eu une longue agonie et attendait la mort avec impatience » (p. 272).

14. La matrice logique du texte est donnée par le titre (« *Borges y yo* ») et la dernière phrase (« *No sé cuál de los dos* »). Le sujet de « *No sé cuál* » peut être entendu soit comme « ou moi ou Borges », soit comme « ni moi ni Borges ». La seconde solution nous engage dans la zone du neuter, de la double négation, de la « polémique infinie » (L. Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, Éd. de Minuit, 1973, p. 21). Souvent Borges, dans son écriture, pointe cette puissance d'infini.

et nécessiterait un quatrième « je » ? Faille structurelle du sujet de l'énonciation au sujet de l'énoncé, faille que le texte, dans son procès, met en scène, re-produit.

Du parcours de ces textes, retenons :

1. Borges utilise son nom aux fins du fantastique (« L'Aleph », « Le Zahir ») : inclure le réel, l'extratextuel (l'auteur par le biais du nom propre) dans l'univers fictionnel.

2. La fiction et l'argumentation borgésiennes prennent pour objet le nom et la personne de Borges. De tels jeux ne sont pas que mystification. Dans « L'autre », « Borges et moi », c'est aussi d'une écriture de soi qu'il est question. Écriture qui fait du simulacre, du spéculaire, du double la vérité du sujet.

3. Une telle exhibition/fictionnalisation/mise en question du sujet s'opère par un déplacement des frontières habituelles de l'écriture. La distinction entre récit de fiction et récit autobiographique tombe, tandis que les « contrats de lecture » s'ambigüisent. L'impossibilité du sujet d'énonciation à se dire est donnée en représentation dans des textes au statut contradictoire. Là où l'on peut croire qu'il n'y a que jeu et mystification, la vérité problématique de Borges s'écrit.

Beaucoup plus, nous semble-t-il, que dans le texte intitulé, de façon classique, *Essai d'autobiographie*. Étudions-le cependant, il fait partie de l'« espace autobiographique » borgésien.

#### LA CONVENTION AUTOBIOGRAPHIQUE

Le texte énumère une série d'événements, de personnages qui ont tissé la vie et la mémoire de Borges. Fastidieuse juxtaposition de détails, narration assez froide : comme si Borges, à la fin de sa vie, se résignait à un exercice incontournable. Nous y retrouvons les mêmes détails que ceux qui parsèment les deux textes précédents ou des nouvelles comme « L'Aleph », « Juan Muraña » : le faubourg de Palermo cher à l'enfance de l'auteur (mentionné au début de « Juan Muraña », *le Rapport de Brodie*, p. 56), la bibliothèque paternelle (*ibid.*), la propriété à Adrogué (vue dans le microcosme de « L'Aleph » et à laquelle est consacré un poème, « Adrogué », *l'Auteur*, p. 188), l'oncle Alvaro Mellián Lafinur (que nous avons retrouvé dans « L'Aleph » et dans « L'autre »), le séjour à Genève, le Rhône, « ce fleuve vert et glacé » (dont le souvenir sera réveillé par le fleuve Charles, cf. l'Épilogue du *Livre de sable*), les anciens amis (dont Simon Jichlinski, mentionné dans « L'autre »), les pages écrites puis détruites (ainsi *Salmos rojos* ou *Ritmos rojos* cités dans « L'autre » et *Los naipes del tahir* dans « L'Aleph »), la mort du père (« L'autre »), de la grand-mère (« L'autre »), l'attirance pour Carriego (« Juan Muraña »), etc.

Le catalogue des éléments autobiographiques est là, pourtant ce qui s'écrit est en retrait de ce qui transparaît dans les textes de fiction : ainsi du souvenir de la mort du père, de l'oncle Lafinur ou des lieux familiers à Genève tels qu'ils sont écrits dans « L'autre ».

L'*Essai* a cependant un intérêt. Il est écrit en anglais et Borges présente cette

langue comme la langue mère de l'écrivain qu'il a été. A l'avant-dernière page, il évoque encore l'anglais, « cette langue dont je souhaite qu'elle ait été ma langue maternelle » (p. 289). Dans les textes précédents, l'identité du sujet était problématique, prise dans les mirages de la spéculativité. Ici, la langue, le sol des signes où le sujet voudrait s'ancrer, s'affilier, ne sont pas ceux de ses ancêtres. Le phénomène d'acculturation est d'ampleur et traverse la littérature de Borges, fascinée à la fois par Carriego, l'univers des faubourgs de l'ancien Buenos Aires (le Palermo de sa jeunesse), le tango, les histoires de gauchos et par l'art narratif de Swift, Poe, Stevenson, Chesterton, Wells.

#### LE MÉMORIAL AUX ANCÊTRES

Notre dernière catégorie de textes révèle un autre aspect du rapport de Borges à son nom, à l'ordre des générations, au symbolique.

Règne du simulacre et désir de l'effigie<sup>15</sup>. En même temps que « L'autre », « Borges et moi », Borges écrit des poèmes à la gloire de ses ancêtres. Ainsi, « Les Borges » (*l'Auteur*, p. 163) invoque ses ancêtres portugais :

De mes ancêtres portugais, les Borges,  
Je sais très peu ou rien...

...

Ils sont le Portugal, l'illustre peuple  
Qui força les remparts de l'Orient.

Un souffle épique écrit leurs actions : « *Son Portugal, son la famosa gente.* » Identité du nom de famille et du nom de la nation.

Dans « Allusion à la mort du colonel Francisco Borges (1835-1874) » (*ibid.*, p. 155), se détache, altière, la silhouette du grand-père qui fut colonel et qui va mourir :

... Tristement

Va par la prairie Francisco Borges.  
Ce qui l'entourait, la mitraille ;  
Ce qu'il voit, la pampa démesurée,  
C'est ce qu'il vit et entendit  
Toute la vie. Il est dans la bataille,  
Son élément quotidien. Je le quitte  
Sur les hauteurs de son univers  
Épique, presque hors d'atteinte du poème.

Le dernier vers est remarquable : tout à l'heure, l'irréalité de Borges le vouait aux pièges du langage, ici la figure du guerrier n'est pas atteinte, « touchée » par le langage. L'airain de la figure ancestrale surplombe les jeux et les artifices propres à celui-ci.

15. Effigie : « Représentation en relief ou en peinture de la figure d'une personne. Monnaie frappée à l'effigie d'un prince » (Littré).

Cette attirance de Borges pour l'effigie se retrouve dans d'autres textes, en particulier des poèmes : citons « A l'effigie d'un capitaine des armées de Cromwell », « Allusion à une ombre de mil huit cent quatre-vingt-dix et quelques », « A Luis de Camoens ». Tous trois ont été publiés dans *l'Auteur*. Textes qui révèlent la fascination de Borges à l'égard de la figure militaire, de l'homme d'action.

#### LE STATUT DU NOM PROPRE ET DU SUJET DANS L'ÉCRITURE

Faisons le bilan de notre parcours. Quatre types de textes ont été rencontrés :

- les récits de fiction où la mention de Borges garantit la réalité du fantastique (« L'Aleph », « Le Zahir ») ;
- les récits qui ont pour objet Borges et ses doubles (« L'autre », « Borges et moi ») ;
- le récit autobiographique conventionnel (*l'Essai*) ;
- les textes-effigies à la mémoire des ancêtres (« Les Borges », etc.).

Il faudrait ajouter un cinquième groupe, constitué par les nouvelles dont le héros, porteur d'un autre nom que « Borges », est cependant, par les détails biographiques qui le caractérisent, le double à peine voilé de l'auteur. Citons « Le Sud » et « Le Congrès »<sup>16</sup>. Dans « Le Sud », Juan Dahlmann exerce comme Borges une activité d'employé de bibliothèque, il a une ascendance assez semblable et a été aussi victime d'une septicémie<sup>17</sup>. Dans « Le Congrès », Alejandro Ferri, par ses goûts et ses activités, a bien des ressemblances avec Borges.

Ces cinq groupes ont chacun un régime textuel (énonciatif, narratif et fictionnel) différent ; leur ensemble, le réseau de leurs écarts, constitue l'écriture borgésienne, révèle, en tout cas, son rapport complexe au nom (à la figure) de l'auteur. Les aspects linguistiques, poétiques et philosophiques (ce qui touche au statut et à l'usage du nom propre, au redécoupage des genres littéraires, au sujet s'écrivant) sont à préciser pour saisir l'originalité d'une position.

Examinons d'abord ce qu'il advient du nom « Borges » d'un texte à l'autre. Pour Saul Kripke, le nom propre est un « désignateur rigide » dont le « référent sémantique »<sup>18</sup> est unique : « dans tous les mondes il désigne le même objet »<sup>19</sup>. Mais la littérature est cette pratique qui enrichit et subvertit le code de la langue. Elle ne recombine pas seulement les lettres de l'alphabet, les éléments de la phrase, les territoires sémantiques. Elle se joue même des éléments lexicaux qui semblent les

16. « Le Sud » appartient à *l'Auteur et Autres Textes*, op. cit., p. 216, et « Le Congrès » au *Livre de sable*, op. cit., p. 27.

17. Dans *l'Essai*, Borges rappelle que sa première situation régulière à plein temps fut celle d'employé subalterne dans une bibliothèque municipale, aux environs de 1937 (p. 270). Il signale, par ailleurs, que le petit accident, qui fut à l'origine d'une septicémie en 1938, est la matière première du « Sud » (p. 273).

18. *La Logique des noms propres*, Éd. de Minuit, 1982, trad. de l'américain par P. Jacob et F. Recanati. « Par le référent d'un nom j'entends dans le texte la chose nommée par ce nom » (p. 13, n. 3).

19. *Ibid.*, p. 36. Et encore : « les désignateurs rigides ont la même référence dans tous les mondes possibles » (p. 65). Kripke donne des exemples, ainsi à propos du nom « Nixon » (p. 166-167).

plus stables, ainsi du nom propre. Le nom « Borges » est doté d'un référent différent dans les phrases que nous avons rencontrées.

Dans « L'Aleph », l'interpellation de Carlos surprend et saisit le narrateur en pleine contemplation du microcosme. Fulgurante, elle a toute sa valeur de *deixis*. Dans l'apostrophe, la transparence du nom (propre) à celui ou celle qu'il désigne est totale, immédiate.

Dans « Le Zahir », le nom « Borges » a pour référent une personne définie par la totalité des attributs psychologiques, prédicats qui la constituent. Ici, le nom propre serait bien, conformément à la conception de Frege et Russel, « une description définie abrégée ou déguisée<sup>20</sup> ». Son référent serait la personne Borges comme substance, somme d'éléments telle qu'il serait possible de ne l'être qu'« en partie ». Dans « L'Aleph » comme dans « Le Zahir », le nom réfère à l'auteur, c'est-à-dire à une réalité extrafictionnelle, extratextuelle (façon de valider le fantastique). Mais, dans le premier cas, l'apostrophe pointe la personne, dans le second, l'emploi du verbe *être* (*ser*) fait de « Borges » la description abrégée d'une substance psychologique. Qu'est-ce que n'être qu'en partie « Mourey » ?

Dans « L'autre », le nom propre est marque signalétique. Dire son prénom et son nom (« Moi aussi je suis Jorge Luis Borges »), c'est *décliner son identité face aux autres*, même quand cet autre est soi. Le verbe *ser* n'a pas la même valeur que dans « Le Zahir » : « *no sabré quién fue Borges* ». Subtile manipulation, telle que « Borges » est, dans un cas, prédicat (« *Yo también soy Jorge Luis Borges* », « L'autre »), attribut du sujet « moi, je » ; dans l'autre, sujet-substance dont les prédicats échappent à celui-là même qui est ce sujet (« *no sabré quién fue Borges* », « Le Zahir »). Opérations logico-linguistiques qui affectent simultanément le nom propre et le verbe *être*. Variations littéraires autour du jugement d'identité.

Dans « Borges et moi », le dispositif textuel, qui oppose Borges/moi, fait de Borges un faux-moi, un *personnage*. Selon les situations, je peux l'être (*estar*), plus ou moins. Et, quand je dis ne plus l'être, je le suis encore. Apparence, masque social, ruse.

Au contraire, dans le poème « Les Borges » dédié aux ancêtres, le nom, exhibé dans le titre, est celui d'une caste, d'une race qui se confond avec un peuple. « Ils sont le Portugal. » Le pluriel en assure la majesté. Le poème n'est pas mise en question du nom, ni dédoublement de soi, mais *effigie*.

D'un texte à l'autre, le nom « Borges » est affecté de valeurs différentes, contradictoires même. Il est *deixis* de la personne de l'auteur (« L'Aleph »), substance psychologique menacée de destruction (« Le Zahir »), marque d'identité (« L'autre »), figure sociale (« Borges et moi »), signature d'un clan (« Les Borges »). Les procédés textuels pour *faire varier* le référent sémantique de « Borges » sont divers : apostrophe, emploi du pluriel, apposition du prénom. La manipulation des pronoms personnels et du verbe *être* est un point clé de l'écriture borgésienne : point où se nouent et se problématisent les jugements d'identité et l'identité du sujet (de Borges), tel qu'il puisse être à la fois affirmé : « Je suis Borges et je ne suis pas Borges. » Est-ce à dire que la notion de « désignateur rigide » est remise en cause ? La surprise du lecteur s'origine en fait d'une *croyance* fonda-

20. Tel est le résumé de leur thèse par Kripke (*ibid.*, p. 15-16).

mentale en l'identité du nom et de la personne. Face aux énoncés borgésiens, nous serions tentés de dire : « Je sais bien, mais quand même. » La dérouté du lecteur naîtrait d'une croyance originaire en la vérité des noms : l'art de Borges la perturberait.

Sur le plan poétique, Borges déstabilise la frontière entre récit de fiction et écrit autobiographique <sup>21</sup>. Les cinq groupes de textes distingués ont, chacun, un régime textuel différent ; ils ont cependant tous quelque rapport avec une écriture de soi. « L'autre » et « Borges et moi » appartiennent à des recueils de fiction, ils se donnent et se lisent comme tels : pourtant Borges s'y écrit autant, sinon plus, que dans le conventionnel *Essai d'autobiographie*. Juan Dahlmann, dans « Le Sud », est une figure qui fictionalise le sujet Borges ; non seulement il partage certains événements de son passé (la septicémie), mais il réalise la vérité mythique du destin de l'auteur. L'un comme l'autre sont pris, contradictoirement, entre l'image de l'homme d'action et celle du contemplatif. Dahlmann, en mourant dans un duel au couteau, choisit la fidélité à son ancêtre maternel Francisco Flores (le nom du grand-père de Borges est, faut-il le rappeler, « Francisco Borges ») qui mourut au combat ; il accomplit la même « mort romantique ». Toutes choses que Borges ne fait qu'écrire dans ses poèmes aux ancêtres, dans les nouvelles qui parlent de rixes et de gauchos.

Platitude de la vérité dite selon les normes, vérité de la fiction. Ou, plus exactement : la fiction écrite est à la fois aveu et mensonge, fantaisie et révélation. Les confidences faites par le narrateur sur ses goûts et ses faiblesses, les lieux, les noms propres cités (ainsi, la rue Garay, la place de la Constitution, la villa d'Adrogué, Alvaro Melián Lafinur dans « L'Aleph ») ont un statut *indécidable*. La plupart d'entre eux apparaissent à la fois dans des récits de fiction (des nouvelles dites fantastiques) et des textes appartenant traditionnellement au genre autobiographique (l'*Essai*, le poème « Adrogué » publié dans *l'Auteur*). Le thème du « double » ne serait alors que la fictionnalisation dans l'espace du récit de l'essentielle irréalité du sujet.

Ainsi, une ontologie problématique du sujet s'écrit. Vacuité du sujet en proie à ses doubles : leur population est multiple, hétérogène. Il n'y a pas seulement Borges jeune qui croit en la possibilité de métaphores nouvelles et veut écrire pour la grande masse des opprimés (« L'autre »), Borges pris dans son rôle d'écrivain (« Borges et moi »). Alejandro Ferri qui participa au projet du Congrès est l'ombre de l'auteur, fasciné par l'infini, l'inclusion, le temps circulaire (« Le Congrès »). De même, Juan Dahlmann qui accepte l'inégal combat. Ulf Sigurdarson et Bjarni Thorkelsson (« UNDR »), Ollan le poète du Grand Roi (« Le miroir et le masque »), le mage Tzinacán (« L'Écriture du Dieu ») sont tous à la recherche de la Parole Merveilleuse. Chacun est Borges, l'écrivain aux prises avec l'infinité de la langue, en quête de la Parole Absolue.

21. Dans le *Pacte autobiographique* (op. cit., p. 14), Lejeune définit l'autobiographie comme « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » Toutes ces conditions peuvent être plus ou moins remplies, mais, précise-t-il, certaines sont incontournables : « Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage » (ibid., p. 15). Le coup d'écriture de Borges est de réaliser cette identité (par la présence du nom propre, de lieux familiers, de détails intimes) dans des textes à contenu fantastique (« L'Aleph », « Le Zahir »), des histoires de gauchos (« Juan Murafia »), etc. Coexistent dans le même texte des éléments qui appartiennent à des genres traditionnellement exclusifs : l'érudition, l'autobiographie, l'argument métaphysique, le récit romanesque.

Où est Borges ? Qui est Borges ? Derrière le redoublement des miroirs, le vide. Écrire serait se prendre dans le réseau de ses doubles, de ses fictions. Mais cette conscience de la vacuité se double, chez Borges, d'une nostalgie de l'effigie. Ses textes mettent en scène la dissolution *et* l'épiphanie du nom : la première opération n'est que l'inverse, le symétrique de la seconde. Au lieu de se soumettre à la Loi du Nom propre qui assigne à chacun de nous une place quand nous sommes encore *infans*, Borges se joue de son propre nom. Il met en question sa réalité (extralittéraire) dans ses fictions, ou, dans d'autres textes, en dresse le mémorial. Opérations de déstabilisation qui sont à la fois jeux littéraires et transgressions de l'ordre symbolique : Borges subvertit, déplace la place qui lui a été donnée par le Nom. Il joue ainsi sa propre partition à l'intérieur de ce que l'on pourrait appeler le « champ littéraire de la perversion » : il mine l'ordre langagier et l'identité du sujet psychologique, il trouble la carte des genres littéraires et l'ordre du symbolique.

*Université de Saint-Étienne*