

Jean-Pierre Mourey

Le texte et sa fiction
chez Jorge Luis Borges
Mirages et miroirs

Le plus grand des sorciers, selon un passage mémorable de Novalis, serait celui qui s'ensorcellerait au point de prendre ses propres fantasmagories pour des apparitions autonomes. Ne serait-ce pas là notre cas ?

Borges, *Enquêtes*, p. 162.

Le rapport qui se noue entre une œuvre et son lecteur peut être de nature diverse : les nouvelles de Borges, quant à elles, produisent un effet de fascination. L'univers créé par l'écrivain grossit démesurément ou se dérobe, de façon inattendue, au détour d'une phrase. Borges lui-même se réclamera de cette éthique de la feinte, en déclarant qu'il cherche avant tout à « mystifier le lecteur ¹ ». Ce qui nous intéresse ici, c'est la façon dont Borges fait varier le régime de croyance ² qui lie le lecteur au texte et à sa fiction, comment celle-ci est amplifiée ou anéantie. Les objets (personnages, lieux) produits par le dispositif textuel sont des leurres où se prend le lecteur. Jeu d'identification et d'opposition, coalescence entre le référent imaginaire du texte et le Moi du lecteur ³. La *Weltanschauung* de l'œuvre est un miroir et je me prends à ses reflets ⁴. Ainsi le texte n'est pas seulement un fragment de nature (langagière) dont il faudrait délier les articulations, il est écrit pour un autre et la mystification du lecteur par l'auteur, du narrataire par le narrateur est plus ou moins importante selon les cas ⁵. Le récit borgésien, quant à lui, est un texte séducteur, essentiellement. Essayons d'en démontrer quelques mécanismes.

L'art de Borges va consister à jouer des rapports qui se nouent entre le

1. G. Charbonnier, *Entretiens avec J. L. Borges*, Gallimard, 1967, p. 93.

2. Le régime de croyance produit par le signifiant littéraire reste à préciser : il diffère, certes, de celui produit par le signifiant théâtral, cinématographique (cf. Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, UGE, 1977, p. 92). Le caractère arbitraire du signe linguistique (le cinéma mobilise des perceptions sonores, visuelles), l'absence de tout élément réel (à la différence du théâtre) déterminent un type d'adhésion propre au texte, suite de graphèmes. Contraintes du signifiant littéraire, que Borges va non pas faire éclater, mais « contourner », ce qui est plus dans sa manière.

3. Cf. ce que J. Lacan dit de l'imaginaire. R. Barthes a montré dans *Le Plaisir du texte* (Éd. du Seuil, coll. « Tel Quel », 1973) comment l'adjectif est un lieu privilégié de l'imaginaire. Il en est souvent de même pour le mot placé en fin de phrase, en position de rejet, mot sur lequel on « reste ». Borges joue avec la fiction, à la fin de ses nouvelles, lorsque celle-ci a « pris » au fil des pages.

4. La littérature a donné aux générations de lecteurs de nombreux modèles identificatoires (Werther, Raskolnikov...). À propos des rapports entre l'idéologie et l'imaginaire, cf. P. Althusser, *Positions*, Éd. Sociales, 1976, p. 110.

5. Cf. L. Marin, *Le récit est un piège*, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 1978.

texte et sa fiction, à les distordre, à les décaler. Et soudain au détour d'une phrase, d'une page (en général de la dernière phrase ou page de la nouvelle), le terrain va se dérober sous le lecteur : l'espace propre à la fiction, l'univers imaginaire construit par le texte va s'amplifier, déborder le texte lui-même ou bien être frappé d'irréalité, anéanti par une simple remarque. Le travail d'illusionniste de Borges, par de subtiles manipulations du texte, fait varier le degré de consistance de la fiction. Tantôt elle se dissout et tend à emporter dans sa désintégration le texte lui-même (du moins est-ce l'illusion produite chez le lecteur), tantôt elle « s'épaissit », tend à devenir « la Réalité ». De même qu'un réglage de lentilles optiques peut rapprocher, éloigner ou renverser l'objet, le dispositif textuel borgésien fait varier dans des dimensions diverses le coefficient de réalité de la fiction créée et l'adhésion du lecteur à celle-ci.

Nous étudierons quelques nouvelles exemplaires pour notre propos. Signalons dès maintenant que, si grand soit l'intérêt de Borges pour le miroir ou pour le *regressus ad infinitum*¹⁰, il ne nous semble pas que les jeux textuels présentés ici se ramènent uniquement à un jeu spéculaire¹¹. Nous laisserons volontairement de côté, ici, certaines nouvelles qui appartiennent sans conteste à la forme du récit spéculaire, telle que l'a définie L. Dällenbach : par exemple « Guayaquil » ou « L'Évangile selon Marc » dans *Le Rapport de Brodie*. De telles nouvelles poseraient le problème de l'évolution de l'écriture de Borges, de son rapport au style baroque. Dans la préface de ce recueil de 1970, Borges écrit :

J'ai renoncé aux surprises d'un style baroque; à celles également que prétend ménager une fin imprévue » (p. 10).

Borges a-t-il été fidèle à ce programme ? Ce n'est pas sûr; nouvel exemple, s'il le fallait, du décalage qui peut exister entre les intentions d'un écrivain et son écriture. La pluralité et la dispersion des instances narratives dans plusieurs nouvelles du *Rapport* (« Juan Murana » « L'autre duel », p. 56 et p. 86) est intéressante : en fait, plus qu'un récit à tiroirs de forme baroque, c'est une littérature « sans acception de personne », comme le note G. Genette. Il n'y a plus d'instance narrative en position centrale, mais un éparpillement et un redoublement des voix et des modes¹².

6. Cf. « La Bibliothèque de Babel », in *Fictions*, Gallimard, coll. « Folio », 1974, p. 100.

7. « Dialogue de morts », in *L'Auteur et Autres Textes*, Gallimard, 1971, p. 53.

8. *Ibid.*, p. 25 et 47.

9. Il faudrait distinguer ici l'illusion de réalité produite chez le lecteur et « l'effet de cinéma » (Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, op. cit., p. 172-175); les effets de fascination du texte borgésien sont proches de celui-ci.

10. Voir *Discussion*, Gallimard, 1966, p. 105; *Enquêtes*, Gallimard, 1957, p. 36 et 152.

11. L. Dällenbach dans *Le Récit spéculaire* (Ed. du Seuil, 1977, p. 142) en distingue trois types : la réduplication simple (cf. *Hamlet*), la réduplication à l'infini (le meilleur exemple est donné par Borges dans *Enquêtes*, op. cit., p. 85; il se trouve dans *The World and the Individual* (1899) de Josiah Royce : « Imaginons qu'une portion du sol de l'Angleterre ait été parfaitement nivelée, et qu'un cartographe y trace une carte d'Angleterre. L'ouvrage est parfait; il n'est pas un détail du sol de l'Angleterre, si réduit soit-il, qui ne soit enregistré sur la carte; tout s'y retrouve. Cette carte dans ce cas, doit contenir une carte de la carte, et ainsi de suite à l'infini. »). Le troisième type est la « réduplication apositionnelle » : ainsi dans la deuxième partie du *Quichotte*, les protagonistes du livre ont lu la première partie du livre.

12. Nous nous référons ici aux concepts de G. Genette, dans *Figures III*, Ed. du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 183 et 225.

Nous aborderons ici les textes suivants de Borges :

- 1) « La Bibliothèque de Babel » (in *Fictions*, Gallimard, coll. « Folio », 1974, p. 91).
- 2) « La rencontre » (in *Le Rapport de Brodie*, Gallimard, NRF, 1972, p. 44).
- 3) « Histoire de Rosendo Juárez » (in *Ibid.*, p. 33).
- 4) « Dialogue de morts » et « Dialogue sur un dialogue » (in *L'Auteur et Autres Textes*, éd. bilingue, Gallimard, 1971, p. 47 et p. 25).
- 5) « La quête d'Averroès » (in *L'Aleph*, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1977, p. 117).

Montrons comment le texte fait « virer » (au sens chimique) la fiction du foncé au clair, tout en respectant la forme de l'intrigue. Dans la postface du *Rapport*, l'auteur écrit :

Dans la plupart des cas, mes histoires sont tissées autour d'une intrigue.

I. - LA BIBLIOTHÈQUE DE BABEL *

Ou comment le texte que le lecteur tient dans ses mains est la preuve même de l'existence de la Bibliothèque éternelle et infinie.

Rappelons brièvement le contenu du texte :

L'univers (que d'autres appellent la Bibliothèque) se compose d'un nombre indéfini, et peut-être infini, de galeries hexagonales, avec au centre de vastes puits d'aération bordés par des balustrades très basses. De chacun de ces hexagones on aperçoit les étages inférieurs et supérieurs, interminablement... Chacun des pans libres donne sur un couloir étroit, lequel débouche sur une autre galerie, identique à la première et à toutes... la Bibliothèque est une sphère dont le centre véritable est un hexagone quelconque, et dont la circonférence est inaccessible. Chacun des murs de chaque hexagone porte cinq étagères; chaque étagère comprend trente-deux livres, tous de même format; chaque livre a quatre cent dix pages; chaque page, quarante lignes, et chaque ligne, environ quatre-vingts caractères noirs... la Bibliothèque existe *ab aeterno* ».

La suite de l'énoncé est une dissertation sur la nature finie ou infinie de la Bibliothèque, de ces « galeries hexagonales », et sur le caractère divin ou insensé de « ces livres impénétrables », des « tomes énigmatiques » qui peuplent les innombrables étagères. Diverses thèses s'affrontent :

Les impies affirment que le non-sens est la règle dans la Bibliothèque et que les passages raisonnables, ou seulement de la plus humble cohérence, constituent une exception quasi miraculeuse.

Devant « la nature informe et chaotique de presque tous les livres » (p. 93), « on crut que ces livres impénétrables répondaient à des idiomes oubliés ou reculés » (p. 94). Dans le vertige ces thèses contradictoires avancées, l'une prend forme :

13. « La Bibliothèque de Babel », op. cit., p. 91-93.

14. *Ibid.*, p. 95-96.

la Bibliothèque est totale, et (...) ses étagères consignent toutes les combinaisons possibles des vingt et quelques symboles orthographiques (nombre, quoique très vaste, non infini), c'est-à-dire tout ce qu'il est possible d'exprimer, dans toutes les langues. Tout : l'histoire minutieuse de l'avenir, les autobiographies des archanges, le catalogue fidèle de la Bibliothèque, des milliers et des milliers de catalogues mensongers, la démonstration de la fausseté de ces catalogues, la démonstration de la fausseté du catalogue véritable, l'évangile gnostique de Basilide, le commentaire de cet évangile, le commentaire du commentaire de cet évangile, le récit véridique de mort, la traduction de chaque livre en toutes les langues, les interpolations de chaque livre dans tous les livres.

Le texte énoncé lui-même va être emporté dans cette spirale infinie, happé par la vertigineuse énumération :

Je ne puis combiner une série quelconque de caractères, par exemple

d h c m r l c h t d j

que la divine Bibliothèque n'ait déjà prévue, et qui dans quelqu'une de ses langues secrètes ne renferme une signification terrible... *Cette inutile et proluxe épître que j'écris existe déjà dans l'un des trente volumes des cinq étagères de l'un des innombrables hexagones — et sa réfutation aussi*¹⁵.

Le texte énoncé, présent ici, vient se loger dans l'un des replis de l'immense univers fictionnel échafaudé par lui : la Bibliothèque infinie. Il est la *preuve* même, matérielle et tangible, de son existence, il est un élément du grand ensemble. Soudaine métamorphose du texte qui, de description du monde (la Bibliothèque), devient élément de ce monde, atome (bien réel) de cet univers (imaginaire).

Subtile inversion rendue possible par le dispositif du texte, en particulier le jeu des déictiques. Les formes déictiques, avant « le coup de théâtre » de la p. 100, étaient de type anaphorique¹⁶, renvoyant à des éléments antérieurs de l'histoire (exemple p. 99 « Ces paroles... », « Ces propositions... », « Ils parlent... »), alors qu'à la p. 100 (« *Cette inutile et proluxe épître que j'écris...* ») le démonstratif « Cette... » désigne le texte lui-même, la nouvelle que nous sommes en train de lire. Rupture dans les formes déictiques ; une nouvelle accommodation (« On donne le nom d'accommodation de l'œil aux changements qui s'y opèrent pour rendre la vision distincte à des distances diverses¹⁷ ») est nécessaire pour le lecteur.

Peut-être suis-je égaré par la vieillesse et la crainte, mais je soupçonne que l'espèce humaine — la seule qui soit — est près de s'éteindre, tandis que la Bibliothèque se perpétuera, solitaire, infinie, parfaitement immobile, armée de volumes précieux, inutile, incorruptible, secrète¹⁸.

Face au sujet de l'énonciation à la fois « réel » et fragile (« peut-être suis-je égaré... »), s'élève la Bibliothèque toute-puissante et éternelle. Borges

15. *Ibid.*, p. 100.

16. Sur la distinction des formes déictiques anaphoriques et indicelles, voir O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Ed. du Seuil, 1972, p. 358 et 406.

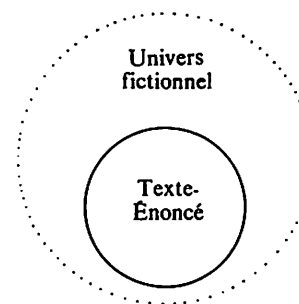
17. E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*.

18. « La Bibliothèque de Babel », *op. cit.*, p. 100-101.

n'emploie jamais d'adjectif démonstratif pour parler d'elle, seulement l'article « la ». C'est dans la bouche des impies, qui doutent du sens et de la perfection de la Bibliothèque, que l'on trouve un démonstratif :

Ils (les impies) parlent, je le sais, de *cette fiévreuse Bibliothèque* dont les hasardeux volumes courent le risque incessant de se muer en d'autres¹⁹...

L'adjectif démonstratif, en tant que deixis, vise, désigne l'objet par rapport au sujet, à sa propre place, et donc lui assigne une position précise : cet objet posé face à l'énonciateur est ainsi défini, délimité. La Bibliothèque qui est Tout, Absolu ne peut qu'échapper à ce mode de désignation, sauf sacrilège. A peine est-elle nommable... « ... la Bibliothèque est totale » : « illimitée et périodique » elle englobe le texte lui-même.



Si dans le texte présent nous avons un rapport d'inclusion entre le texte et sa fiction, dans le suivant ils sont décalés (décollés) l'un par rapport à l'autre.

II. « LA RENCONTRE »

Quand la fiction joue à saute-mouton avec le texte.

Dans ce conte, le dispositif textuel crée un univers et des séquences qui se situent en amont et en aval du texte. Il y a un *décalage* entre le temps du discours et le temps de la fiction²⁰ qui comprend deux « rallonges » : ces rallonges qui appartiennent à la fiction, au signifié imaginaire, n'ont pratiquement pas de support textuel. Elles sont à reconstruire ou à inventer par le lecteur.

Le texte décrit une fiction précise : le repas, la dispute, le combat entre Maneco Uriarte et Duncan. Pour leur duel, ces novices vont utiliser des armes qui se trouvaient dans la maison et avaient appartenu à deux gauchos célèbres et morts depuis, Juan Almanza et Juan Almada, qui s'étaient violemment haïs. Dans cette lutte à mort, Maneco Uriarte et Duncan vont

19. *Ibid.*, p. 99.

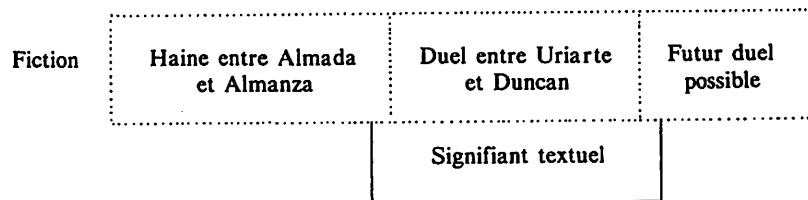
20. À propos de la distinction entre le temps de la fiction et le temps du discours, voir T. Todorov, *Poétique, Qu'est-ce que le structuralisme?*, Ed. du Seuil, 1968, p. 54.

combattre magnifiquement : à travers eux, c'est un autre combat, un autre duel (celui de Juan Almanza et Juan Almada) qui se réalise. Le conte de Borges se termine ainsi :

Ce n'est pas Maneco Uriarte qui tua Duncan; ce furent les armes qui combattirent, et non les hommes... Les deux armes savaient combattre — mieux que les hommes qui étaient ici leurs instruments — et elles combattirent bien cette nuit-là. Elles s'étaient cherchées longtemps par les longs chemins de la province, et elles avaient fini par se rencontrer, alors que leurs gauchos n'étaient plus que poussière²¹. Dans le sommeil de leur acier veillait une rancœur humaine.

Les choses durent plus que les hommes. *Qui peut savoir si cette histoire est terminée, qui peut savoir si ces armes ne se retrouveront pas un jour?*

Ainsi finit le texte de Borges, renvoyant à un passé et un futur possible (de la fiction) qui débordent le texte lui-même. Dans cette nouvelle, l'écriture borgésienne crée, par son propre dispositif, un univers fictionnel qui déborde les limites du texte²² :



III. - HISTOIRE DE ROSENDO JUAREZ²³ -

Nous retrouvons ici presque le même procédé, mais utilisé de façon plus subtile au service du dénouement de l'histoire. Dans ce conte, c'est la structure même du discours de Rosendo Juárez (le lâche, l'infâme), son mode de fonctionnement qui invite le lecteur à ajouter une séquence qui « n'est pas dite » : c'est Juárez qui a tué traîtreusement le Corralero. Borges donne en représentation, met en scène le discours du lâche, de l'infâme : le propre de ce discours est de comporter un blanc, une séquence manquante; ce « blanc » (qu'il faut compter comme un moment du récit, et même comme son moment essentiel, puisque le récit se construit autour), le lecteur est amené logiquement à le combler.

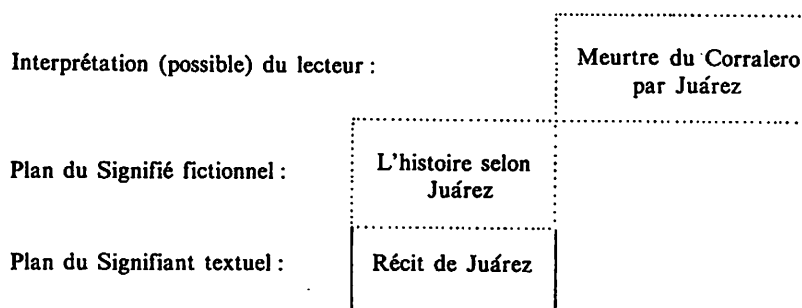
Finesse et subtilité de l'art borgésien, qui joue avec le lecteur, le mystifie

21. Les armes se rencontrent alors que leurs maîtres ne l'ont pu. « Ils se cherchèrent pendant longtemps, sans jamais se trouver. Juan Almanza fut tué par une balle perdue, au cours d'élections. L'autre, je crois, mourut de mort naturelle à l'hôpital de Las Flores. » *Op. cit.*, p. 54.

22. Le jeu et l'insistance du signifiant (au sens lacanien) « épée », figuré majeure de l'univers borgésien, assure le mouvement du texte. On le retrouve dans des séquences narratives diverses (« Juan Muraña », in *Le Rapport*, *op. cit.*, p. 56; « L'homme au coin du mur rose », in *Histoire de l'infamie. Histoire de l'éternité*, UGE, p. 93; « La forme de l'épée », in *Fictions*, *op. cit.*, p. 137). Borges dira de « La rencontre » que « ce conte peut avoir une interprétation fantastique ».

23. Voir également « L'homme au coin du mur rose », in *Histoire de l'infamie*, *op. cit.* Les deux récits ont la même forme : celui étudié ici date de 1970, l'autre de 1933-1934.

et exige sa collaboration, jeu à deux, art de la feinte (jeu entre l'auteur et le lecteur, entre deux adversaires qui luttent au couteau) dont le terrain, ici, est le langage, avec son dispositif et ses règles. Complexité fascinante d'une nouvelle où l'infamie de Rosendo Juárez est autant signifiée par la *forme* même du discours (troué de blancs, de manques) que par le contenu de celui-ci (Juárez attaque un adversaire à terre, accepte de se faire agent électoral, subit lâchement les insultes du Corralero). Contradiction entre le texte (les propos de Juárez, p. 37, p. 42) et ce que le lecteur peut inférer, à condition de ne pas se laisser prendre à la lettre du récit (les paroles de Juárez qui ne sont jamais marquées comme « mensonge » par Borges) et de saisir la logique du discours de l'infâme; jeu entre le dit et le non-dit. Dans le roman policier traditionnel, le détective découvre à la fin la vérité de l'histoire; ici le maillon manquant (les circonstances de l'assassinat) n'est pas donné dans le texte : au lecteur de le déduire, s'il ne s'est pas laissé prendre au discours de Juárez. Représentons-le ainsi :



Cette nouvelle présente aussi une mise en abyme et un changement de niveau narratif simultanés. Après que le narrateur Borges a relaté sa rencontre avec Juárez, celui-ci prend la parole :

... je vais vous raconter ce qui s'est vraiment passé cette fameuse nuit où l'on a tué le Corralero. Vous, monsieur, vous avez raconté cela dans un roman que je ne suis pas capable d'apprécier, mais je veux que vous sachiez la vérité sur cette affaire²⁴.

Le narrateur devient le narrataire, l'auteur Borges nous donne l'illusion que le narrateur Borges est en passe d'être mystifié par Juárez : comble de l'artifice.

IV. - DIALOGUE DE MORTS -

Alors que dans les nouvelles étudiées précédemment, l'univers fictionnel déborde (textes 2 et 3)²⁵ ou englobe (texte 1) le texte, dans « Dialogue de

24. *Op. cit.*, p. 34. Cette mise en abyme correspond à ce que L. Dällenbach (*op. cit.*, p. 142) appelle la « réduplication aporistique » (type spéculaire III).

25. Le décalage entre le texte et l'univers fictionnel, dans les nouvelles (2) et (3), n'est pas de même nature, comme le révèlent nos schémas.

morts », l'écriture borgésienne vise à produire au contraire un effet d'irréalité. Le texte met en scène, au royaume des morts, deux anciens ennemis, Rosas, ancien dictateur, et Quiroga, sans doute assassiné sur les ordres du premier. Tout le début du texte, en particulier les détails descriptifs concernant le portrait de Quiroga visent à produire ce que, dans un article (« L'effet de réel », in *Communications*, 11, 1968, p. 84-89), R. Barthes appelait « l'effet de réel ». Ce procédé ici n'a pas la même fonction que dans le réalisme du XIX^e siècle, il va contraster avec la fin du texte :

Dans le fond, quelqu'un vociféra un juron... Un militaire au teint basané et aux yeux de braise s'avança. Les cheveux en broussaille et la barbe funèbre semblaient lui manger le visage. Dix à douze blessures mortelles balafrèrent son corps, comme les raies de la peau des tigres. En le voyant, l'étranger²⁶ pâlit, puis s'avança et lui tendit la main²⁷.

Intensité dramatique de la scène, renforcée par l'altercation entre les deux hommes (dialogue écrit au style direct). Tout ceci pourtant va basculer dans la fin du texte; à l'impression de violence et de réalité, va succéder, pour le lecteur, un état de trouble incertitude (dérèglement du dispositif optique qui était celui du début du texte).

... Rosas ne fit pas attention et dit comme s'il pensait à haute voix :
— ... Ce site et cette discussion me paraissent un songe et même pas un songe rêvé par moi, mais par un autre qui n'est pas encore né.

L'univers décrit dans la nouvelle, le dialogue entre Rosas et Quiroga sont soudain frappés d'irréalité. Ils se dissolvent comme un rêve. Là encore la manipulation des formes déictiques²⁸ joue un rôle important dans le dispositif textuel; elle rompt la relation imaginaire de fascination et d'identification qui liait le lecteur aux personnages au début de la nouvelle. De même qu'un dispositif de lentilles optiques peut faire varier le degré de clarté ou de flou de l'objet, de même Borges, par le jeu de l'écriture, irrealise, « anéantit » la fiction et le texte même. Le contraste est d'autant plus fort que le récit vacille au moment où la mimesis est la plus forte, au cours d'un récit de paroles rapporté au style direct²⁹.

Tentative-limite où le texte vise à son propre anéantissement, tend à se constituer comme pure illusion, évanescence³⁰. Un procédé semblable est

26. Il s'agit de Rosas qui arrive au royaume des morts et que Quiroga, son ancienne victime, va interpellé.

27. *Op. cit.*, p. 47.

28. Les démonstratifs ici (« Ce site et cette discussion... ») ne sont pas anaphoriques, ils désignent l'ensemble du dialogue que le lecteur a sous les yeux, alors qu'auparavant ils renvoyaient aux éléments antérieurs de l'énoncé.

29. Cf. G. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 192.

30. Le texte, réalité finie, peut-il représenter le néant (comme dans cette nouvelle) ou l'infini (la Bibliothèque illimitée)? Nous touchons là aux contraintes propres au signifiant linguistique, à son caractère linéaire, discontinu. Les problèmes se posent tout autrement ailleurs : voir les recherches de Xenakis qui se situent au point limite où le son se constitue, émerge du silence (travail sur les fréquences). Cf. plus généralement les rapports de la musique au silence. L. Dällenbach aborde ces problèmes lorsqu'il montre que le texte ne peut réaliser une « reduplication à l'infini », un « dédoublement interminable » à la différence de l'image (cf. certaines images publicitaires).

utilisé dans « Dialogue sur un dialogue³¹ ». Dans le dernier texte que nous étudierons, Borges joue encore d'un nouvel artifice.

V. « LA QUÊTE D'AVERRÔES » OU LE TEXTE MIROIR

Entre les textes (1), (2), (3) qui font varier l'objet fictionnel dans le sens du +, et le texte (4) qui tend à le dissoudre, « La quête d'Averroës » occupe une position médiane. Mais l'intérêt de ce récit est ailleurs, dans un effet de miroir très original.

Averroës, philosophe arabe prisonnier de sa culture, essaie en vain de comprendre la pensée d'Aristote et, en particulier, sa distinction entre « tragédie » et « comédie » (Averroës ignore ce qu'est un théâtre); cet échec l'anéantit. L'œuvre raconte l'échec d'Averroës, mais *elle est elle-même un échec* : l'écrivain argentin, séparé d'Averroës par les siècles et une culture différente, ne peut à son tour comprendre l'érudit arabe. Le texte mime l'échec d'Averroës, autant qu'il le signifie. Pour mieux le préciser, distinguons les trois plans³² sur lesquels l'œuvre joue :

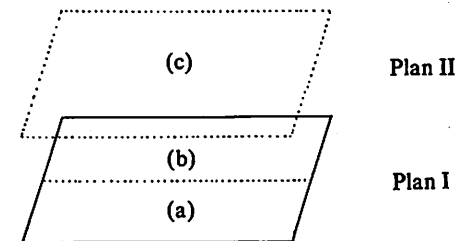
- l'énoncé, le signifiant textuel;
- le signifié fictionnel : l'histoire d'Averroës;
- la narration : Borges écrivant sur Averroës.

L'auteur ajoute au récit une note en italique qui donne la clef du jeu :

Je compris que mon œuvre se moquait de moi. Je compris qu'Averroës s'efforçant de s'imaginer ce qu'est un drame (...) n'était pas plus absurde que moi, m'efforçant d'imaginer Averroës (...). Je compris à la dernière page que mon récit était un symbole de l'homme que je fus pendant que je l'écrivais et que, pour rédiger ce conte, je devais devenir cet homme et que, pour devenir cet homme, je devais écrire ce conte, et ainsi de suite à l'infini³³.

Ainsi, « La quête d'Averroës » ne doit pas être lue seulement comme récit d'une histoire, c'est un texte-miroir : le plan du contenu (b) et de l'acte narratif (c) se redoublent.

Dispositif résultant de la note de l'auteur p. 129 (non représentée dans le schéma) :



31. *L'Auteur*, *op. cit.*, p. 25. Dans ce court récit, il y a à la fois une tentative d'irréalisation du texte et de sa fiction, et une forme spéculaire : un dialogue sur un dialogue.

32. Ces distinctions correspondent à celles de G. Genette au début du « Discours du récit », *Figures III*, *op. cit.*, p. 71.

33. « La quête d'Averroës », in *L'Aleph*, *op. cit.*, p. 129.

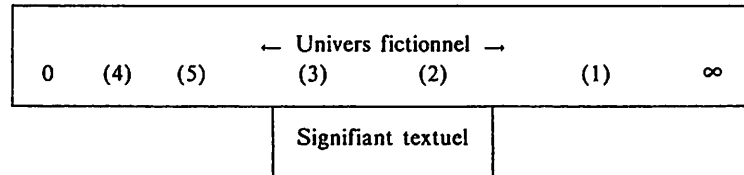
Le texte est doté d'un double fond. C'est un élément extérieur (la note en italique, où l'auteur intervient à la première personne) qui subvertit le statut et l'usage habituel du texte : les mots, ici, ne sont plus seulement des signes arbitraires à double face, qui s'enchaînent selon l'axe syntagmatique. Le texte fonctionne comme un miroir, le langage change de nature. La mimésis n'est plus une illusion du lecteur ou de l'auteur, elle est quasi réali-sée³⁴.

Spécularisation qui pose également le problème du rapport de l'auteur à son œuvre :

... mon récit était un symbole de l'homme que je fus pendant que je l'écrivais et (...) pour rédiger ce conte, je devais devenir cet homme (...) (Averroës disparaît à l'instant où je cesse de croire en lui)³⁵.

Averroës, érudit qui chercha son identité à travers l'œuvre d'Aristote, est le double de Borges, façonné par les écrivains des siècles antérieurs. Réactualisation de la « phase du miroir³⁶ ». Relation de l'écrivain à son œuvre, *imago* à travers laquelle se constitue le Moi de l'écrivain³⁷.

Pour conclure, nous dirons qu'une des facettes de l'art borgésien tend à faire varier le rapport du texte à sa fiction, le degré de consistance de celle-ci, et, par là, le régime de croyance qui lie le lecteur à l'œuvre. Nous pouvons le représenter ainsi³⁸ :



Les deux points 0 et ∞ entre lesquels Borges fait varier la fiction, sont deux points limite. Il crée des simulacres par excès ou par défaut.

Toute l'œuvre de Borges a pour origine une conscience aiguë de l'absence du réel³⁹ dans l'œuvre d'art. La littérature est un monde clos sur lui-même, le texte renvoie au texte. Conscience d'une fêlure, et en même temps

34. L'œuvre de Borges manifeste à la fois une conscience profonde de l'univers symbolique dans lequel nous baignons et le rêve d'un au-delà du langage (cf. le thème du mot qui contient l'univers).

35. « La quête d'Averroës », *op. cit.*, p. 129. Voir aussi p. 128 : « Il (Averroës) détacha son turban et se regarda dans un miroir de métal. Je ne sais ce que virent ses yeux, car aucun historien n'a décrit son visage. Je sais qu'il disparut brusquement, comme si un feu sans lumière l'avait foudroyé... »

36. J. Lacan, *Écrits*, Ed. du Seuil, 1966, p. 93 et 181.

37. Cf. le problème des rapports de l'écrivain à ses personnages et à l'écriture (J. Kristeva). Borges traite du dédoublement dans « Borges et moi », in *L'Auteur, op. cit.*, p. 103. Voir ce que L. Dällenbach (*op. cit.*, p. 26) écrit sur les rapports de spécularisation et d'auto-génération qui se nouent entre Gide et son œuvre. Chez Borges, cela reste d'abord un jeu.

38. Les chiffres entre parenthèses correspondent aux numéros attribués aux textes dans l'article. Ils occupent chacun une certaine place entre 0 et l'∞. Une représentation plus adéquate de la position du texte (5) exigerait qu'il soit également situé sur un troisième axe (qui dépasse le caractère bidimensionnel du signe linguistique : Signifiant/Signifié) : texte-miroir, il se rapproche de l'icône définie par C. S. Peirce. Le texte (3) a aussi une situation particulière.

39. Sur l'impossibilité de dire le réel, voir « Une rose jaune », p. 61 et « L'autre tigre », p. 147, in *L'Auteur, op. cit.*

peut-être impossibilité pour Borges de s'y résigner. Le poème « L'autre tigre » se termine ainsi :

Nous chercherons un troisième tigre. Celui-ci
Sera comme les précédents une forme
De mon rêve, une suite de mots
Humains et non le tigre vertébré
Qui, au-delà des mythologies,
Foule le sol. Je le sais. Mais quelque chose
Me contraint à cette aventure infinie,
Insensée et ancienne, et je continue
A chercher tout le temps que dure le soir
L'autre tigre, celui qui n'est pas dans le poème⁴⁰.

Le réel étant absent, c'est de l'intérieur du langage que Borges déploie les effets de son art : grossissement⁴¹ ou brouillage de l'objet (« Dialogue de morts »), effet de mirage (« La Bibliothèque de Babel ») ou de miroir (« La quête d'Averroës »). De tels procédés ne doivent pas être confondus avec ce que L. Dällenbach appelle la « mise en abyme⁴² ». « La quête d'Averroës » qui s'en approcherait le plus, apparemment, est pourtant de nature différente. Rappelons la définition de L. Dällenbach : « est mise en abyme toute *enclave* entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient⁴³ ». Ici, c'est l'*ensemble* du texte qui constitue le double, le « symbole » (dit Borges dans la note explicative) de quelque chose qui est extrinsèque à l'énoncé et à l'espace du signifiant : la tentative d'écrire sur Averroës. Il ne s'agit pas d'une enclave-miroir à l'intérieur du texte.

Textes-mirages, textes-miroirs, textes visant asymptotiquement leur propre anéantissement, l'écriture borgésienne ne saurait être ramenée à une simple prise de conscience de la dimension fictive, non réaliste de l'œuvre littéraire. Une telle conscience du langage caractérise l'*épistémè*⁴⁴ du xx^e siècle et constitue le transcendantal des diverses formes du narcissisme littéraire contemporain⁴⁵. Si l'œuvre de Borges appartient bien au discours littéraire du xx^e siècle, il en enrichit et en fait infiniment varier les figures. C'est un art de l'illusion, des effets d'optique. Pratique de la mystification, qu'affectionne Borges⁴⁶, mais dont l'ultime condition de possibilité est *un certain rapport au langage et au réel*. Conscience d'un manque, d'une précarité essentielle de l'être humain :

Pourquoi sommes-nous inquiets que la carte soit incluse dans la carte⁴⁷ et les mille et une nuits dans le livre des *Mille et Une Nuits*? Que Don Quichotte

40. *Ibid.*, p. 149.

41. « Terme de physique. Rapport, dans les instruments d'optique, entre la grandeur absolue de l'image et celle de l'objet » (Litttré).

42. La mise en abyme est évidemment aussi pratiquée par Borges ; en particulier dans « La quête d'Averroës », p. 119 : enfants qui imitent le muezzin, allusion à l'Archétype platonicien, gens qui miment une histoire.

43. *Le Récit spéculaire, op. cit.*, p. 18.

44. M. Foucault, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, 1966.

45. Voir l'article de Linda Hutcheon, « Modes et formes du narcissisme littéraire », in *Poétique*, 29.

46. Voir *Entretiens, op. cit.*, p. 90. L'écriture borgésienne ne se marque pas en tant que telle, elle vise à la transparence, au dépouillement. Borges veut un lecteur « ingénu » et non « critique », spécialiste des « techniques » du style (*Discussion, op. cit.*, p. 20). Entre le lecteur « ingénu » et Borges, se met en place un subtil jeu de collaboration et de mystification.

47. Allusion à l'ouvrage de Josiah Royce, *The World and the Individual* (cf. n. 11).

soit lecteur du *Quichotte* et Hamlet spectateur d'*Hamlet*? Je crois en avoir trouvé la cause : de telles inversions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs. En 1833, Carlyle a noté que l'histoire universelle est un livre sacré, infini, que tous les hommes écrivent et lisent et tâchent de comprendre, et où, aussi, on les écrit⁴⁸.

Derrière les dédoublements infinis et les effets grossissants⁴⁹, ce qui pointe c'est la propre dimension fictive⁵⁰ des êtres humains, Borges en a parfaitement conscience, comme le révèlent « Les miroirs voilés » ainsi que « Borges et moi »⁵¹.

Dans la conscience de l'écrivain du xx^e siècle, les liens avec le sol originnaire, avec l'être primordial ont été rompus. Du moins est-ce ainsi que sont vécus les rapports au langage par les théoriciens comme par les praticiens du texte. Quand Borges utilise des « effets de réel » (la description de la Bibliothèque, de Quiroga) ce ne sont qu'effets de leurre⁵², mystification. Univers de labyrinthes, de miroirs, de pierres, qui se multiplient à l'infini⁵³. Le sol s'y dérobe, et l'ombre des mots tient lieu de simulacre.

48. *Enquêtes, op. cit.*, p. 85.

49. Echapper à la linéarité de l'écriture est une des caractéristiques de la littérature du xx^e siècle (voir le parallèle que F. Dagognet établit entre l'évolution de l'art et de la science dans *Écriture et Iconographie*, Vrin, 1973). Pour s'emanciper du linéaire et accéder au « volumique », les écrivains inventent des solutions différentes : le texte borgésien, par son jeu avec la fiction (double fond, effet de mirage) accède à une certaine profondeur; M. Butor choisira d'autres voies : par exemple il obtiendra des effets de surimpression en utilisant la forme musicale du canon.

50. J. Lacan, *Écrits*, p. 94. Cf. la « ligne de fiction » où se situe l'instance du Moi.

51. P. 29 et p. 103, in *L'Auteur, op. cit.*

52. Voir « Dialogues de morts », pages précédentes de l'article.

53. Voir « Tigres Bleus », in *Rose et Bleu*, Éd. de la Différence, coll. « Cantos », 1978, p. 52.