

Poétique

Borges

Mercedes Blanco, *La parabole et les paradoxes*

Laurent Thirouin, *Astérion, ou l'impatience de lire*

Martine Broda, *De l'amour d'un nom aux faux noms de l'amour*

François Rigolot, *Quel "genre" d'amour pour Louise Labé?*

Pierre Missac, *Aspects de la "Dispositio" rhétorique*

Philippe Boudon, *Vers une poïétique de l'architecture*

L. Perrone-Moisés, E.R. Monegal, *Isidoro Ducasse
et la rhétorique espagnole*

Apocryphe

Gustave Flaubert, *Vues de Rouen*

55

Septembre 1983 / Seuil

Laurent Thirouin

Asterion, ou l'impatience de lire

La Demeurure d'Asterion

Et la reine donna le jour à un fils qui s'appela
Asterion.

Apollodore, *Bibl.*, III, 1.

Je sais qu'on m'accuse d'orgueil, peut-être de misanthropie, peut-être de démenche. Ces accusations (que je punirai le moment venu) sont ridicules. Il est exact que je ne sors pas de ma maison; mais il est moins exact que les portes de celle-ci, dont le nombre est infini *, sont ouvertes jour et nuit aux hommes et aussi aux bêtes. Entre qui veut. Il ne trouvera pas de vains ornements féminins, ni l'étrange faste des palais, mais la tranquillité et la solitude. Il trouvera aussi une demeure comme il n'en existe aucune autre sur la surface de la terre. (Ceux qui prétendent qu'il y en a une semblable en Egypte sont des menteurs.) Jusqu'à mes calomniateurs reconnaissent qu'il n'y a pas un seul meuble dans la maison. Selon une autre fable grotesque, je serais, moi, Asterion, un prisonnier. Dois-je répéter qu'aucune porte n'est fermée? Dois-je ajouter qu'il n'y a pas une seule serrure? Du reste, il m'est arrivé, au crépuscule, de sortir dans la rue. Si je suis rentré avant la nuit, c'est à cause de la peur qu'ont provoquée en moi les visages des gens de la foule, 15 visages sans relief ni couleur, comme la paume de la main. Le soleil était déjà couché. Mais le gémissement abandonné d'un enfant et les supplications stupides de la multitude m'avertirent que j'étais reconnu. Les gens priaient, fuyaient, s'agenouillaient. Certains montaient sur le Perron du temple des *Haches*. D'autres ramassaient les pierres. L'un des passants, je crois, se cacha 20 dans la mer. Ce n'est pas pour rien que ma mère est une reine. Je ne peux pas être confondu avec le vulgaire, comme ma modeste le désire.

Je suis unique; c'est un fait. Ce qu'un homme peut communiquer à d'autres hommes ne m'intéresse pas. Comme le philosophe, je pense que l'art d'écrire ne peut rien transmettre. Tout détail importun et banal n'a pas place dans 25 mon esprit, lequel est à la mesure du grand. Jamais je n'ai retenu la différence entre une lettre et une autre. Je ne sais quelle généreuse impatience m'a interdit d'apprendre à lire. Quelquefois, je le regrette, car les nuits et les jours sont longs.

Il est clair que je ne manque pas de distractions. Semblable au mouton qui 30 fonce, je me précipite dans les galeries de pierre jusqu'à tomber sur le sol, pris de vertige. Je me cache dans l'ombre d'une citerne ou au détour d'un

* Le texte original dit quatorze, mais maintes raisons invitent à supposer que, dans la bouche d'Asterion, ce nombre représente l'infini.

couloir et j'imagine qu'on me poursuit. Il y a des terrasses d'où je me laisse tomber jusqu'à en rester ensanglanté. A toute heure, je joue à être endormi, fermant les yeux et respirant puissamment. (Parfois, j'ai dormi réellement, parfois la couleur du jour était changée quand j'ai ouvert les yeux.) Mais, de 35 tant de jeux, je préfère le jeu de l'autre Asterion. Je me figure qu'il vient me rendre visite et que je lui montre la demeure. Avec de grandes marques de politesse, je lui dis : « Maintenant, nous débouchons dans une autre cour », ou : « Je te disais bien que cette conduite d'eau te plairait », ou : « Mainte- 40 nant, tu vas voir une citerne que le sable a remplie », ou : « Tu vas voir comme bifurque la cave. » Quelquefois, je me trompe et nous rions tous deux de bon cœur.

Je ne me suis pas contenté d'inventer ce jeu. Je médiais sur ma demeure. Toutes les parties de celle-ci sont répétées plusieurs fois. Chaque endroit est un autre endroit. Il n'y a pas un puits, une cour, un abreuvoir, une mangoire; 45 les mangeoires, les abreuvoirs, les cours, les puits sont quatorze [sont en nombre infini]. La demeure a l'échelle du monde ou plutôt, elle est le monde. Cependant, à force de laisser les cours avec un puits et les galeries poussiéreuses de pierre grise, je me suis risqué dans la rue, j'ai vu le temple 50 nocturne et la mer. Ceci, je ne l'ai pas compris, jusqu'à ce qu'une vision nombre infini]. Tout est plusieurs fois, quatorze fois. Mais il y a deux choses enclenchées; ici-bas Asterion. Peut-être ai-je créé les étoiles, le soleil et l'immense demeure, mais je ne m'en souviens plus.

55 Tous les neuf ans, neuf êtres humains pénétraient dans la maison pour que je les déivre de toute souffrance. J'entends leurs pas et leurs voix au fond des galeries de pierre, et je cours joyeusement à leur rencontre. Ils tombent l'un après l'autre, sans même que mes mains soient tachées de sang. Ils restent où ils sont tombés. Et leurs cadavres m'aident à distinguer des autres telle ou 60 telle galerie. J'ignore qui ils sont. Mais je sais que l'un d'eux, au moment de mourir, annonça qu'un jour viendrait mon rédempteur. Depuis lors, la solitude ne me fait plus souffrir, parce que je sais que mon rédempteur existe et qu'à la fin il se lèvera sur la poussière. Si je pouvais entendre toutes les rumeurs du monde, je percevrais le bruit de ses pas. Pourquoi qu'il me conduise 65 dans un lieu où il y aura moins de galeries et moins de portes. Comment sera mon rédempteur? Je me le demande. Sera-t-il un taureau ou un homme? Sera-t-il un taureau à tête d'homme? Ou sera-t-il comme moi? Le soleil du matin resplendissait sur l'épée de bronze, où il n'y avait déjà plus trace de sang. « Le croiras-tu, Ariane? dit Thésée, le Minotaure s'est à peine 70 défendu ! »

« La Casa de Asterion », nouvelle du recueil *l'Aléphi*, part d'une intuition toute simple. Borges la présente en ces termes : « C'est à une toile de Watts, peinte en 1896, que je dois la "Casa de Asterion" et le caractère du pauvre protagoniste. » On considère toujours le Minotaure avec le regard de Thésée, comme le monstre imprévisible et terrifiant, capable de surgir à tout instant d'un recoin du Labyrinthe. L'habitude, d'ailleurs, de le désigner par un nom presque « générique » (Minotaure), comme s'il représentait un type du bestiaire fabuleux, lui enlève le statut de protagoniste à part entière. Or l'animal du Labyrinthe avait un nom propre, Asterion, et Borges choisit

1. Jorge Luis Borges, *L'Aléphi* : © Emecce Editores, 1962; © Gallimard, 1967, pour la traduction française de Roger Caillios.

de récrire l'aventure mythologique, non plus comme celle de Thésée, mais en prenant pour héros cet être oublié et mélancolique, livré à l'ennui dans sa demeure monotone. Simple changement d'éclairage sur l'un des épisodes les plus célèbres de la Mythologie.

Tout le monde sait bien que Astérior est le vrai nom du Minotaure, ou du moins tous ceux qui ont lu la *Bibliothèque* d'Apollodore l'Athénien. Borges, en érudit compréhensif, prend la peine de donner ses sources en exerçant et de « rappeler » à son lecteur le nom du compilateur grec. La nouvelle n'obtient son effet, de toute évidence, que si le lecteur garde présente à l'esprit la source mythologique, le thème de base sur lequel se fait la variation. Ce n'est pas la stratégie du texte de laisser subsister aucun mystère sur ce point. Les doutes d'ailleurs que pourrait conserver un lecteur peu instruit (entendre : tout lecteur) sont levés définitivement à la fin du texte (l. 70) quand apparaissent les noms familiers d'Ariane et de Thésée. C'était donc bien l'histoire du Labyrinthe, et les considérations d'Astérior trouvent rétrospectivement tout leur sens. Le réflexe spontané est alors de reprendre la nouvelle en connaissance de cause. Les bizarreries disparaissent, une fois établie la véritable identité d'Astérior. Le lecteur aura tôt fait d'oublier ses hésitations et ses erreurs initiales : il avait pourtant été pris en flagrant délit de mauvaise lecture.

Je m'arrêterai ici à cette première lecture fautive de la nouvelle, celle que chacun expérimente avant d'avoir fait le rapport avec l'épisode mythologique connu, avant de relire l'œuvre selon sa signification réelle. Le texte ne se voulait point énigmatique et pourtant la réflexion finale de Thésée sonne bel et bien comme le fin mot d'une énigme. A aucun endroit cependant le texte n'a cherché à tromper le lecteur, quoiqu'il puisse y gagner. (L'hésitation à reconnaître le Minotaure, en dépit de toutes les preuves, établit de façon évidente combien le point de vue de Borges est novateur.) Il faut, au moins officiellement, accepter la thèse d'un texte d'une bonne foi absolue. Il est clair que l'auteur joue avec la maladresse interprétative du lecteur, mais si celui-ci n'a pas immédiatement identifié le Minotaure, il ne peut s'en prendre qu'à lui-même. Borges devrait lui suffire à comprendre frontalement – que la citation d'Apollodore devrait lui suffire à comprendre de quoi il s'agit, mais le texte par la suite est rempli d'indices simples que le lecteur va mal interpréter. J'utiliserai ainsi cette nouvelle pour tenter de répondre de façon concrète à la question suivante : comment se bâtit une fausse interprétation d'un texte?

I

Il y a deux façons d'aborder l'énigme, deux biais pour aboutir à sa solution, qui sont déjà indiqués dans le titre, « La Maison d'Astérior » ; il

2. Les différences qui peuvent apparaître entre les citations et le texte de Roger Cailliot renvoient à des lectures différentes de tel ou tel détail du texte espagnol. Dès maintenant, j'indique les quelques points où cet écart est effectivement pertinent pour mon commentaire : titre et *passim* au lieu de « demeure », je propose « maison » ; l. 13 au lieu de « mais il est moins exact », « mais il est non moins exact » ; l. 13 au lieu de « sortir dans la rue », « fouler la chaussée de la rue » ; l. 17 au lieu de « la multitude », « le troupeau » ; l. 29 au lieu de « semblable au mouton qui fonce », « semblable au bétail qui va charger ».

suffirait de découvrir que la maison est le Labyrinthe ou qu'Astérior est le Minotaure pour démasquer la référence mythologique. Les indices importants seront donc à rechercher au cours du texte sur ces deux plans. En fait, le titre, sous une apparence neutre, lance déjà le lecteur sur une voie interprétative dangereuse. Le complément de nom, « la maison d'Astérior » (au lieu de « Astérior et sa maison »), semble indiquer que le thème de la nouvelle est la maison, alors que le point d'interrogation fondamental est derrière le nom propre. En considérant seulement la méditation sur la « maison », le lecteur risque d'oublier que la question essentielle du texte est : « Qui est Astérior ? » C'est bien à cette question que répond involontairement Thésée à la fin (« Le Minotaure s'est à peine défendu »), dissipant par là même toute obscurité. Le mot de « maison » est le terme générique le plus neutre et le plus commun (c'est pourquoi je ne retiens pas, considérant la stratégie du texte, la traduction de *casa* par *demeure*, qui est déjà beaucoup plus chargée de sens). Malgré sa généralité, ce mot est pourtant orienté puisque l'on ne parle normalement de maison ni pour un labyrinthe ni pour un animal.

Faut-il pour autant que le lecteur s'estime la victime d'un piège ? En aucune façon. Si le terme de *maison* l'éloigne de la solution, c'est parce qu'il donne à ce mot vague une signification beaucoup trop précise. De même, qu'est-ce qu'un minotaure ? Un homme jusqu'au cou et un animal au-dessus, un être en qui coexistent des éléments humains (la main) et animaux (le museau). Astérior fait à deux reprises mention des mains : dans une comparaison d'abord (l. 15, des visages « comme la paume de la main »), puis très clairement, à propos de lui-même (l. 59, « sans même que mes mains soient tachées de sang »). Le lecteur tire la conséquence hâtive, et malheureusement pour lui inconsciente, que *main* implique *homme*. Dans le cas, exceptionnel certes, d'un minotaure, la main, attribut de l'homme, coexiste avec des caractéristiques propres aux animaux.

Le jeu de Borges dans la nouvelle est de parsemer le texte d'éléments qui induiront en erreur le lecteur, alors qu'ils sont toujours aisément justifiables dans la perspective de la solution. En même temps, le lecteur a à sa disposition des indices qui semblent rétrospectivement lumineux et qu'il ne va pas pourtant exploiter.

Le registre de l'animalité

Le Minotaure représente un croisement entre l'homme et l'animal. Or le texte est envahi d'allusions, de détails qui renvoient à un registre animal :

l. 4 – (les portes) « ouvertes jour et nuit aux hommes *ainsi qu'aux animaux* » : pourquoi le héros prend-il la peine de préciser que son hospitalité s'adresse aussi aux animaux ? Parce que pour Astérior, à la fois homme et animal, la société est représentée autant par les hommes que par les animaux ;

l. 13 – « fouler la chaussée de la rue » : insistance sur l'aspect physique, « taurin », de l'action, plus que sur l'action elle-même ;

l. 15 – « visages sans relief ni couleur » : Astérior juge digne d'attention ce qui est absolument normal pour un visage humain. Le lecteur va inter-

prêter « relief » et « couleur » dans un sens métaphorique, comme s'il s'agissait d'une notation psychologique, au lieu d'en rester au sens propre, pertinent ici, par opposition à la face d'un taureau (qui, elle, a du relief et de la couleur);

l. 16 – « Les supplications stupides du *troupeau* » : là encore il est facile de se précipiter vers le sens métaphorique (quasi lexicalisé) sans remarquer cette nouvelle allusion au registre de l'animalité;

l. 19 – « d'autres ramassaient des pierres » : Jérusalem, dit-on, lapide ses prophètes, mais le geste évoque, bien plus naturellement que l'Évangile, celui qu'on fait pour chasser un animal, un chien;

l. 29 – « semblable au bélier qui va charger » : les héros se compare ici explicitement à un animal;

l. 34 – « respirant *puissamment* » : le détail renvoie plus au souffle qui s'échappe des naseaux d'un taureau qu'à un homme.

l. 45 – « abreuvoir », « mangeoire » : des accessoires qui servent exclusivement aux animaux;

l. 67 – « Sera-t-il un taureau ou un homme? Sera-t-il par hasard un taureau à tête d'homme? Ou sera-t-il comme moi? » La combinatoire que propose Astérior est évidente : s'il n'est ni un taureau, ni un homme, ni un taureau à tête d'homme, il ne reste plus avec les mêmes termes qu'une solution, un homme à tête de taureau. Il est impossible ici de ne pas comprendre, mais le texte est pour ainsi dire terminé et la solution complète donnée par Thésée.

Ces indices paraissent plus ou moins forts et déterminants selon les lecteurs (et la liste n'est pas exhaustive). Rassemblés de la sorte, ils n'en suffisent pas moins amplement pour jeter un doute sur la nature humaine d'Astérior, d'autant qu'en plus de leur accumulation, la gradation au fil du texte est significative : au début, simple présence d'éléments animaux, ensuite application directe à Astérior. Il reste cependant – et c'est là le problème fondamental – que l'isotopie animale ne se constitue pas dans l'esprit du lecteur et ne vient donc pas ébranler son interprétation spontanée.

Le registre de la maison

On peut recenser de la même manière les indices qui permettraient de poser peu à peu l'équivalence : cette maison est un labyrinthe; ce labyrinthe est le Labyrinthe.

L'image que le lecteur se fait naturellement d'une maison subit un certain nombre de dégradations. Tous ses éléments constitutifs sont peu à peu rejetés : il ne reste au bout du compte qu'un lieu vide et infini. Il y a des portes, mais leur nombre est infini et elles sont toutes ouvertes (l. 4), pas de serrures (l. 12), pas de meubles (l. 10), pas de « vaines ordonnances » ni de « faste orgueilleux ».

Dans ce lieu vide, apparaissent des éléments hétéroclites. La singularité de la maison est tout d'abord revendiquée de façon instante : ce n'est pas n'importe quelle maison, mais « une maison comme il n'y en a aucune autre sur la face de la terre » (l. 7). À l'intérieur de la maison : des « galeries de pierre » (l. 30), des « citernes », des « couloirs » (l. 31), de hautes « terrasses »

(l. 32), du « sable » (l. 40), de la « terre grise » (l. 49). La maison n'est plus qu'une immense cave complexe (l. 40 – « Tu vas voir comme la cave bifurque »), un lieu fait pour que l'on se trompe et que l'on se perde;

l. 41 – « Quelquefois je me trompe » (mais l'observation est tout de suite transformée en boutade : « nous rions tous deux de bon cœur »);

l. 60 – « Leurs cadavres aident à distinguer des autres telle ou telle galerie » : des galeries en nombre infini et semblables les unes aux autres;

l. 65 – « Pourvu qu'il me conduise dans un lieu où il y aura moins de galeries et moins de portes. » Ce souhait de quitter le Labyrinthe correspond à la question sur la nature du rédempteur; c'est à la fin de son discours qu'Astérior donne l'information la plus nette sur son identité et celle de sa maison.

Cette maison dont on apprend peu à peu le vide, le statut unique, l'étrangement, l'infini, ne laisse guère de place à un autre nom que celui de Labyrinthe, mais Astérior n'est pas un observateur fiable (l. 25 – « jamais je n'ai retenu la différence... ») et sa maison lui est prétexte à philosopher (l. 47 – la maison « est le monde »).

II

Je n'ai fait jusqu'à présent qu'extraire de la nouvelle et ordonner les indices qui devraient, dès une première lecture, amener à une juste interprétation. Mais le lecteur ne traite point ces indices de façon pertinente, ou souvent encore manque à les repérer. Le texte dissimule donc les éléments d'interprétation en même temps qu'il les fournit; il procède à un travail cryptographique.

Le texte lisse

La première émergence dans le texte de l'isotopie « animal », se produit à la ligne 4 : « Les portes [...] sont ouvertes jour et nuit aux hommes ainsi qu'aux animaux. » Cette mention subite des animaux est gratuite, donc surprenante et, d'une certaine façon, incohérente à l'intérieur de la narration. Comment se fait-il donc que le lecteur, initialement, ne soit pas sensible à ce grincement, ou n'enregistre simplement pas la présence de ce mot? La structure syntaxique de la phrase peut apporter une réponse. Le verbe de la proposition est suivi d'un premier syntagme binaire (jour et nuit, « *dia y noche* ») qui trouve tout naturellement sa conclusion dans une autre formule binaire (« aux hommes ainsi qu'aux animaux »). Dans le rythme ici adopté, la suppression du dernier terme (« ainsi qu'aux animaux ») serait sentie comme formellement frustrante et produirait une impression désagréable d'inachèvement, de dysfonctionnement rythmique. Le sens du mot est ainsi estompé par sa nécessité rythmique. On trouve chez Fontanier cette définition de l'*expletion*, qui rend parfaitement compte du mécanisme en jeu ici. L'*expletion* consiste dans l'emploi de mots expletifs, c'est-à-dire de mots qui, n'exprimant point d'idée proprement dite, ou d'idée nouvelle et

particulière, semblent n'entrer dans la phrase que pour la remplir en quelque sorte matériellement et la mieux arrondir, mais qui cependant servent quelquefois à exprimer avec plus de force le sentiment dont on est affecté. » Le lecteur retourne de son point de vue la formule de Fontanier : puisque le mot « animaux » est nécessaire à la clause (pour « mieux arrondir la phrase »), la question de son sens ne se pose plus, il n'exprime point l'idée proprement dite, et à plus forte raison n'introduit point de rupture dans l'isotopie solide qui s'est déjà constituée. L'élimination sémantique du mot, son interprétation « explétive » (c'est-à-dire sa non-interprétation) est encore facilitée par la phrase suivante (« Entre qui veut »), si l'on se réfère à la dernière partie de la définition de Fontanier : le mot explétif sert aussi à accentuer l'intensité d'une information à laquelle il n'apporte spécifiquement rien. Il s'agit donc seulement dans le texte de dire avec encore plus de force que tout le monde peut entrer, sans qu'il faille attacher d'importance particulière au terme d'« animaux ». L'activité de lecture consiste ici à éliminer ce mot comme susceptible de sens.

Pour un lecteur pénétré de l'idée qu'Astérior est un être humain (certes original) et que sa maison ne passe pas les limites de la bizarrerie, beaucoup de détails du texte devraient sembler d'une interprétation ardue. Nombre de ces détails sont simplement gommés par la lecture, à la façon de l'exemple précédent. Un tel type d'analyse pourrait être multiplié dans la nouvelle. Il est remarquable en fait que cette méthode de gommage s'applique globalement à l'ensemble du texte, par le biais – non plus rythmique mais sémantique – de son rapport à un « arche-texte », c'est-à-dire à un genre et à une œuvre. La tolérance du lecteur sera très différente à lire une nouvelle de Borges (qui renvoie à tout un code de lecture du fantastique) et à lire un roman français du XIX^e siècle. Il se greffe sur le texte un contrat de lecture, élément extra-textuel qui contribue à provoquer l'effet de nivellement. Concrètement, en lisant « La casa de Asterión », on lit en même temps du fantastique et du Borges ; pour qui connaît un peu l'auteur et son œuvre, quoi de plus normal, de moins surprenant qu'un labyrinthe dans une nouvelle de Borges (alors qu'il s'agissait bien ici du véritable Labyrinthe de Crète) ? Le nivellement est d'ailleurs aidé par la gradation dans l'hétéroclite : la bizarrerie relative des chiens (l. 31), des conduites d'eau (l. 39) prépare le lecteur à ne pas trop s'étonner des abreuvoirs et des mangeoires (l. 46).

La nouvelle lui apparaîtra ainsi comme un texte lisse, faiblement problématique, sans aucun effet de surprise ou d'incohérence. Le lecteur pêche ici en permanence par sous-interprétation, ne prenant pas conscience des éléments qui auraient été indispensables à une lecture correcte. Mais en même temps, il reste confronté à un risque symétrique, celui de la surinterprétation (inférer d'un élément un certain nombre de conclusions qu'il n'implique pas). Dans ce texte lisse, le lecteur ne débroûille pas les informations véritablement pertinentes et se laisse ailleurs continuellement aller à des extrapolations fallacieuses.

Le jeu sur l'information

La première phrase du texte est susceptible de fournir un certain nombre d'informations parfaitement pertinentes : « Je sais qu'on m'accuse d'orgueil, et peut-être de misanthropie, et peut-être de démence. »

Le simple pronom « Je » suscite spontanément chez le lecteur une identification et le pousse à se représenter Astérior comme quelqu'un de semblable à lui, un homme. Le réflexe est d'autant plus naturel que la singularité du sujet n'est guère affirmée avant la ligne 11 (« moi, Astérior ») où la présence du nom propre vient restreindre la généralité du pronom. Le verbe « savoir » met le sujet en scène d'emblée dans une activité humaine : Astérior ne se contente d'ailleurs pas de savoir, il pose des questions sur son savoir (double « peut-être »). L'accusation qu'on porte contre lui implique l'idée de responsabilité (on ne peut accuser au sens strict qu'un être humain). Dans la mythologie, le Minotaure n'est que l'agent aveugle d'une punition divine : sa mère elle-même est irresponsable, aveuglée par Neptune, et le vrai coupable est Minos qui n'a pas honoré la parole donnée au dieu. Les trois chefs d'accusation qu'envisage Astérior sont l'orgueil (un péché capital), la misanthropie (que l'on définit, en forçant l'étymologie, par la haine d'un homme contre les hommes) et la démence, c'est-à-dire la perte de la raison, qualité dont n'est pas doué l'animal. En deçà de l'information narrative extrêmement faible (le héros est en situation de conflit), toute la première phrase ne contient schématiquement pour le lecteur que cette seule information : Astérior est un homme. Le lecteur a donc inconsciemment, sans raison solide et immédiatement, interprété le texte. Celui-ci va jouer avec cet abus d'interprétation qu'il n'a objectivement rien fait pour susciter.

Le propos d'Astérior n'étant à aucun moment d'informer le lecteur qu'il est le Minotaure, les indices importants pour une première lecture (ceux qui suggèrent l'identité du héros) doivent toujours être recherchés de façon indirecte. Par exemple, l'indice capital des lignes 45 à 47 est l'apparition des mots « abreuvoir » et « mangeoire » qui renseignent le lecteur sur l'animalité du héros. Or le message explicite de la phrase est tout autre puisqu'il concerne le nombre des objets (« sont quatorze, sont en nombre infini ») et conduit à une méditation philosophique sur la maison. Quand la phrase disait « les mangeoires sont quatorze », le lecteur aurait dû comprendre « il y a des mangeoires » (à noter aussi que la structure en chiasme des lignes 45 et 46 note l'élément nouveau et pertinent au milieu d'une énumération enveloppante).

La même distorsion se produit ligne 40 : « Tu vas voir un réservoir qui s'est rempli de sable. » Le sable, nouvel objet hétéroclite de cette maison, engendre l'image de l'arène et peut-être la représentation que l'on se fait de l'histoire du Minotaure. Mais il apparaît dans la phrase comme par accident. L'accent syntaxique est mis sur le fait qu'un réservoir s'est rempli. Le lecteur doit briser la phrase telle qu'elle l'informe et reconstruire l'information selon son propre besoin. La lecture devrait ici ressembler à l'enquête classique du roman policier où le suspect livre toujours malgré lui les éléments qu'il aurait voulu taire, mais de façon annexe : le travail du

défective est de réordonner les composants du discours pour déplacer le message.

« La maison d'Astérior » donne aussi l'exemple du procédé inverse : au lieu de dissimuler l'indice important, le texte le présente de façon tellement emphatique, lui donne un relief tel que le lecteur est amené à une surinterprétation symbolique. Ligne 9 : « Jusqu'à mes détracteurs reconnaissons qu'il n'y a pas *un seul meuble* dans la maison. » L'absence de meuble, le vide, qui est à prendre au niveau dénotatif comme une simple caractéristique du Labyrinthe (la différence essentielle avec la Pyramide), est ici doublement mise en relief, par les italiques et par la présentation polémique. Le raisonnement d'Astérior est le suivant : ceux qui veulent à tout prix trouver un équivalent au Labyrinthe, dans les pyramides d'Égypte par exemple, ont tort, car ces dernières sont meublées et le Labyrinthe est entièrement vide. Mais l'insistance exceptionnelle sur l'argument dissuade le lecteur de poser la question simple qui le renseignerait : quelle est la maison célèbre, comparable aux pyramides si elles étaient vides ? Il est tenté, à la place, d'aborder le problème en des termes plus complexes, de chercher la signification symbolique essentielle de cette absence de meubles. L'indice perdra alors son pouvoir d'information, non pas pour avoir été négligé, mais au contraire à cause d'une surevaluation.

L'une des allusions les plus nettes à l'animalité d'Astérior est sans doute la comparaison de la ligne 29 : « semblable au bélier qui va charger ». Paradoxalement, cette assimilation explicite du héros à un animal est la moins susceptible d'éclairer le lecteur. Le motif de comparaison est laissé dans le vague : ce qui rapproche le bélier d'Astérior, c'est ce qui rapproche un bélier d'un taureau, les cornes, l'agressivité, mais la tournure du texte permet de comprendre que le seul rapport réside dans la violence de la course. Pourtant l'utilisation de la formule « semblable à » plutôt que « comme », pour introduire la comparaison, rend le lien plus intime entre comparant et comparé, en forçant à identifier les acteurs et non les actions. En réalité, l'emploi d'une comparaison a pour effet secondaire d'étouffer la relation de ressemblance terme à terme. La comparaison joue normalement d'un changement de registre (à la différence du cas présent), à tel point que comparer A et B équivaut à fortement affirmer la différence entre A et B. Deux objets sont dignes d'être comparés à condition que leur éloignement justifie l'usage de la figure. La perception de la ressemblance exclut en quelque sorte dans notre usage rhétorique (ou au moins selon nos critères esthétiques) la contiguïté. Comparer Astérior à un animal c'est laisser entendre avant tout que ce n'est pas un animal (ou bien la comparaison n'aurait plus sa raison d'être). Il s'agit évidemment d'un abus, et un minotaure peut bien se comparer à un bélier. Mais le lecteur, entraîné par son habitude rhétorique, en vient à tirer d'une comparaison l'indication paradoxale d'une dissemblance plutôt que d'un rapport.

Tous les soucis du lecteur viennent de ce que l'auteur affecte en permanence de le considérer comme déjà informé. Le texte est construit sur une ellipse (Astérior est un nom du Minotaure) ou plus exactement sur une méprise (« Je croyais que vous aviez lu Apollodore ! »). Avec le titre et la citation, le lecteur est censé posséder tout le savoir dont il a besoin. La nouvelle se développe en conséquence comme une glose : il ne s'agit pas

d'Astérior mais d'accusations, mises elles-mêmes en accusation (« on m'accuse [...] de telles accusations sont dérisoires »). La note à propos du mot « infini » (l. 4) fait allusion à un texte original, que nous connaissons évidemment, et dont il s'agit seulement de dissiper quelques obscurités de détail. Le réalisme bourgeoisien consiste précisément à ne pas décrire un objet mais à critiquer les jugements qui ont pu être portés sur cet objet ou les discours. La réalité de ce référent est particulièrement facile à admettre (un discours sans fondement ou même absurde existe du moins en tant que discours). L'illusion référentielle fonctionne ainsi à plein. Chaque couche de langage nouvelle entre l'objet et le lecteur, chaque note érudite repousse plus loin le doute que l'on pourrait émettre sur l'objet lui-même.

En ce qui concerne l'énigme d'Astérior, ce procédé équivaut à généraliser le décalage de l'information déjà observé ponctuellement (l'abreuvoir, le sable). Le projet avoué de la nouvelle est incompatible avec celui du lecteur, au moins au cours de sa première lecture. Le texte est une accumulation de jugements de valeur (« dérisoire », « grotesque », « vaines ordonnances », etc.), de revendications de savoir et de vérité (« Il est exact... mais il est non moins exact », l. 3 ; « ils mentent », l. 9 ; « c'est un fait », l. 22 ; « il est clair », l. 29 ; « j'ignore », « je sais », l. 61 ; « je me demande », l. 67). La maison n'est jamais véritablement décrite mais analysée, glosée (tranquillité, solitude, unicité, etc.). Tout alimente une rêverie philosophique : rêverie sur le Minotaure (son ignorance est une position philosophique), rêverie sur la maison (l. 43 – « j'ai aussi médité sur la maison »). S'il veut passer avec succès l'épreuve de la première interprétation, le lecteur doit donc négliger le propos apparent du texte et se fixer sur « les détails importants et banals » (l. 24).

L'invitation à interpréter

Certains traits récurrents dans la nouvelle invitent ouvertement le lecteur à ne pas se satisfaire des évidences. Les affirmations péremptives d'Astérior sont contrebalancées par la présence constante d'un doute et des aveux d'ignorance : les « peut-être » de la première phrase, puis les modalisateurs de doute tout au long du texte. L'intervention de l'auteur dans la note donne le principal indice métatextuel, celui de la lecture par substitution : quand il est écrit « quatorze », il faut lire « infini ». Le lecteur est engagé à opérer des substitutions. Quatorze « vaut pour » infini, de même qu'Astérior « vaut pour » Minotaure et que casa « vaut pour » Labyrinthe. En même temps, le texte insiste sur la singularité : d'Astérior (« Je ne peux pas être confondu », l. 20 ; « je suis unique », l. 22), de la maison (« Comme il n'y en a aucune autre », l. 7), « Il y a deux choses au monde qui paraissent n'exister qu'une seule fois » (l. 52), ce sont le « soleil enchevêtré » – une métaphore peut-être du Labyrinthe – et Astérior lui-même. Par cette revendication permanente de la singularité, le texte semble refuser tout symbolisme, toute lecture plurielle, en soulignant son étroite clôture : un seul objet peut servir de référent, une seule substitution est légitime. On peut ainsi lire le mot d'Astérior, « j'étais reconnu » (l. 17), comme cette invitation persistante à trouver de qui Astérior est le pseudonyme, à le

« reconnaître ». Et quand il dit : « [le jeu] que je préfère, c'est celui d'un autre Astérior » (l. 36), le lecteur peut très bien comprendre qu'il est lui-même dans le jeu, et qu'il y a « un autre Astérior ».

Cette nouvelle fonctionne-t-elle donc comme une énigme ? Toute la présente étude semble l'attester. En réalité le lecteur est seul responsable de ce fonctionnement, et le jeu pervers de l'auteur est de toujours faire comme s'il n'y avait pas d'énigme à résoudre. Il est donc normal qu'il n'apporte pas lui-même de solution à un problème qu'il n'a pas posé, et que ne soit dit à aucun moment de façon explicite : Astérior est le Minotaure. La dernière phrase du texte se contente de mentionner le mot de Minotaure, à partir de quoi le lecteur compose seul la solution (exemple ultime du décalage de l'information), et reconstruit toute l'histoire dans une nouvelle lecture. Le titre aurait dû suffire à désamorcer toute lecture énigmatique, ou bien l'allusion par deux fois au temple des *Haches* (l. 19, 49), un autre nom du Labyrinthe de Crète. Il est vrai aussi que ce que possède le lecteur de savoir mythologique va le handicaper : il est habitué à considérer le Minotaure comme un agresseur, on lui présente ici une victime qui se laisse immoler, un rédempteur. L'habitant du Labyrinthe fait peur par définition, mais, dans la nouvelle, la peur traditionnelle qu'il inspire (« les gens priaient, fuyaient ») est effacée par celle qu'il ressent (l. 14). La phrase de la ligne 58, « je cours joyeusement à leur rencontre », est une inversion parfaite de tous les signes habituels (psychologiques et narratifs) du mythe, le négatif d'un « il vient menaçant vers nous ».

Jouer sur une connaissance partielle, fragmentaire de la mythologie, la nouvelle de Borges fonctionne moins sur un savoir commun que sur une ignorance commune. C'est par incompréhension que le lecteur transforme dans un premier temps le texte en énigme, par entêtement à ne point lire. Cette incompréhension est bien entendu suscitée et subtilement exploitée par l'auteur. Mais les ressorts que Borges fait jouer ici dépassent de beaucoup le cadre stratégique de sa nouvelle et exhibent le risque de toute lecture.

Institut français de Madrid

Martine Broda

De l'amour d'un nom aux faux noms de l'amour

pour Giorgio Agamben et pour Pascal Quignard

Le « nom propre » dont il sera question n'est pas celui de l'écrivain, mais celui de l'objet d'amour. D'un bout à l'autre d'une tradition qui traverse les siècles, il joue, dans un certain type de textes, qui appartiennent tous au même genre, un rôle tout à fait prévalent, qui n'a pas été suffisamment mis en lumière. Est-il consubstantiel à la définition de ce genre, la poésie lyrique ?

Ce que je vais dire présuppose, sur la nature du lyrisme lui-même, un certain nombre de thèses, que je développe ailleurs¹. Pour plus de clarté, je préfère commencer par les exposer sommairement, avant de les retrouver par le biais de la question du nom.

Première thèse : La « terreur contre le lyrisme », conforme aux bienséances de la majeure partie de l'avant-garde littéraire actuelle (voir Denis Roche), repose sur une méprise, mais désigne *a contrario* le lyrisme comme le noyau dur du poétique.

Deuxième thèse : Il serait temps d'abandonner la définition rebattue de la poésie lyrique comme poésie de l'expression du moi, de la fonction émotive de la première personne du présent (Jakobson). Celle-ci est la définition romantique. Il y a quelque chose à chercher (et à trouver) du côté de la deuxième personne du singulier, d'un rapport très particulier à l'objet (au sens d'objet amoureux).

Troisième thèse : Le paradigme du genre lyrique est le poème d'amour, parce que sa vocation parmi les genres est de dévoiler l'affinité de la langue et de l'amour – mais comme ce qui vient à la place d'une impossible conjonction –, un amour qui crée lui-même ou maintient l'impossible dont le désir décrit un besoin, puisque seul l'amour de la langue peut le réparer.

Quatrième thèse : L'amour des poèmes d'amour dit le vrai sur l'amour, en étant et n'étant pas un faux amour. Il est voué au seul objet qui n'a que des substituts : objet de l'amour premier au regard de qui tout amour est déjà métonymie, et tout nom de dame un « senhal », un faux nom. Le poème lyrique est marié à l'Objet perdu, qu'une Mortie sait mieux qu'une autre évoquer.

¹ 1. Voir mon article « L'Objet du poème lyrique », *Action poétique*, 86 (janv. 1982), ébauche d'un travail de plus grande envergure en cours.